Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1.ter Theil.

A. Theoretischer Theil, Tabellen u. Clarinettstimme . . fl.
(in 3 Abtheilungen.)

B. Pianoforte-Begleitung zur 2.ten Abtheilung . . . . fl.

Vollständige
Clarinett Schule

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen

in 2 Theilen und 4 Abtheilungen

verfasst

UND

Seiner Hoheit dem Herzog

ERNST

zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtvollst zugeeignet

von

CARL BAERMANN

1ter Clarinettist S. M. des Königs von Bayern.

OP. 63.

Sämmtliche Musikstücke sind von dem Verfasser componirt.

OFFENBACH a/M. bei JOH. ANDRÉ.

Frankfurt a/M. C. A. André. London, Augener & Co.

Inhalt des ganzen Werkes.

ERSTER THEIL

I. Abtheilung.

Theoretischer Theil von Seite 1 bis 37.

II. Abtheilung.

Anfang der praktischen Schule von Seite 39 bis 104.
(Die Klavierbegleitung zu diesen Uebungsstücken bildet ein besonderes Heft.)

III. Abtheilung.

Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung (tägliche Studien) von Seite 105 bis 159.

ZWEITER THEIL.

IV. Abtheilung.

Neunzehn grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.
(Noch nicht gedruckt.)

Druckfehler.

In der ersten Abtheilung bittet man Folgendes zu berichtigen:

Seite 10 über der aussen stehenden Note G statt B zu setzen.

" 14, Zeile 1 über ♭ die Bezeichnung $\frac{a}{0}$ statt nur 0 zu setzen.

" 20, " 8 von unten lies: „F-Klappe" statt „E-Klappe".

" 32, " 5 " " " „in's Rohe" statt „in's Rohr".

In der zweiten Abtheilung:

In No. 15. müssen im 1. Takt die zwei letzten Noten Achtel sein.
" " 24. müssen die letzten Noten im 10. und 12. Takt Achtel sein.
" " 25. muss in der vorletzten Zeile die letzte Note bb statt as sein.
" " 28. statt den ersten 10 Pausen bittet man 9 zu setzen.
" " 31. Seite 69, in der 2. Zeile statt 8 Pausen nur 7.
" " 35. " 76, die letzte Note des 4. Taktes der 3. Zeile muss c statt d sein.
" " 35. " 77, vor die erste Note dieser Seite bittet man ein ♯ zu setzen.
" " 38. " 81, muss im 2. Takt der 3. Zeile vor dem c ein ♮ stehen.
" " 38. " 82, im 3. Takt in der 6. Zeile vor dem d fehlt ein b.
" " 44. " 91, in der 2. Zeile von unten im ersten Takt die 2. Note as statt a.
" " 49. " 97, Zeile 3 von unten ist im 8. Takt vor h ein b zu setzen, u. im 10. Takt vor f das ♯ wegzustreichen.
" " 49. " 98, muss der Buchstabe K einen Takt früher stehen.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

I. ABTHEILUNG.

THEORETISCHER THEIL.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

I. Theil.

Erste Abtheilung.

§ I.

Die Clarinette.

(Historischer Theil.)

Der Erfinder der Clarinette ist der Flötenmacher Johann Christoph Denner (geboren in Leipzig 1655, gestorben in Nürnberg 1707); zwischen 1690 und 1700 fällt die erste Anfertigung dieses Instrumentes, welches aber noch so mangelhaft war, dass es unserer Zeit, welcher der ausgebildeteste Mechanismus und das höhere künstlerische Bedürfniss nach möglichst vollkommner Reinheit der Töne zur unbedingten Nothwendigkeit geworden ist, als kaum mehr dem Ohr eines Hirten genügend erscheinen würde. Diese ersten Clarinetten hatten nur 7 Tonlöcher, die A- und H-b- -Klappe, alle halben Töne mussten künstlich durch das Nachlassen der Lippen und Zurückziehen des Mundstückes erzeugt werden; wie weit diess möglich ist eine reine sichere chromatische Scala zu erzielen, davon kann sich jeder Clarinettist selbst auf seinem Instrumente überzeugen.

Das Bedürfniss nach Vervollkommnung machte sich daher sehr bald fühlbar, und wurde um so mehr angeregt, als die Clarinette, selbst in dieser Mangelhaftigkeit, durch seine Ton- und Klangfarbe Bedeutendes versprach.

Instrumentenmacher Fritz in Braunschweig, Lefevre in Paris, Hofmusikus Stadler in Wien und die damals bedeutende Instrumenten-Fabrik von Kriesling und Schlott in Berlin arbeiteten unverdrossen an der Verbesserung und Veredlung dieses Instrumentes, so dass mein Vater (Heinrich Baermann) schon im Jahre 1809 aus letztgenannter Fabrik eine Clarinette mit 10 Klappen spielte.

Doch auch diess genügte nicht mehr, da der ungeheuere Fortschritt der Technik, auf andern vorausgeeilten Instrumenten, dem nach höherer Vollendung strebenden Künstler, den Mechanismus der Clarinette als sehr unvollkommen erscheinen lassen musste.

Der unermüdlich nach Vervollkommnung dieses Instrumentes ringende Iwan Müller hat sich in vieler Beziehung gleich grosse Verdienste um die mechanische Verbesserung der Clarinette erworben, wie mein Vater, der sie durch sein tiefes edles seelenvolles Spiel zum ersten Blas-Instrument erhob. Durch seine Behandlung kam sie dem edelsten Tone in der Musik, der menschlichen Stimme am nächsten. Auch seine technische Ausbildung war im Verhältniss zu dem mangelhaften Mechanismus des Instrumentes, höchst bedeutend und oft entzückend. Wenn auch einige vielleicht rapidere und verwegenere Kunststücke heraus-forçirten, so habe ich gleichwohl ausser Lafont keinen Künstler mehr gehört, welcher eleganter und anmuthiger bis in die kleinsten Nuançen spielte, und die französische Kritik nannte ihn mit vollem Rechte: „den Rubini auf der Clarinette.“ —

Iwan Müller wollte durch den erweiterten Mechanismus zugleich bezwecken, dass man künftig keine **A-** und **C-**Clarinette mehr bedürfe, und somit aus allen Tonarten auf der **B-**Clarinette spielen könne; (davon weiter unten). Er fügte also den bestehenden Klappen mehrere Hebel hinzu, um einen und denselben Ton auf verschiedene Art greifen zu können. Wenn nun auch dieses Princip noch nicht in seiner vollsten Reife vorhanden war, so war es doch für viele Köpfe so anregend, dass es unmöglich wäre, all die vielen Veränderungen, Verbesserungen und leider auch wirklich so entsetzlichen Ueberladungen von Klappen und Hebeln anzuführen.

Da trat der königliche bayerische Hofmusikus Theobald Böhm mit seinen neuen Flöten auf, und gab durch sein System eine ganz neue Richtung an. Demselben bin ich nun selbst nach unpartheiischster Prüfung aller neuen Erfindungen aus innerster Ueberzeugung in soweit gefolgt, als ich es ohne Nachtheil für den Charakter des Instrumentes, und ohne dass das frühere Leichte erschwert wurde, anwenden konnte. So ist nun die Clarinette mit Hülfe des wirklich ausgezeichneten und durchgebildeten Instrumentenmachers Georg Ottensteiner in München in dieser Form entstanden, wie sie oben abgebildet steht. Ein vollkommen reines Instrument, woran die Töne die Probe des Tonmaasses aushalten, gibt es ebensowenig, als es möglich wäre, ein Clavier in dieser Weise abzustimmen. Diess wird jeder Musiker einsehen, der den Unterschied zwischen einem Kreuz (♯) und einem Be (♭) kennt: denn (z. B.) das **Cis** ist als grosse Terz von A-dur sehr verschieden von **Des**, als der kleinen Terze von B-moll. —

Hier will ich nur noch jene Künstler anführen, welche auf der Clarinette theils Ausgezeichnetes theils Bedeutendes leisteten: Backofen; Heinrich Baermann; Beer in Berlin; Beer in Paris; Beerhalter; Gebrüder Bender; Blatt; Crusell; Dacosta; Faubel; Friedlowsky; Gambaro; Gebauer; Hartmann; Hermstedt; Klein; Reinhardt; Kotte; Müller Iwan; Seemann; Schott; Tausch; etc. etc.

Von den grösseren Componisten haben Mozart; Beethoven; Spohr und Carl Maria von Weber für die Clarinette geschrieben, und zwar in aufsteigender Erkenntniss des Instrumentes, woran die Stufe, auf welcher die damals mit

diesen Componisten lebenden Clarinettisten standen, die Schuld trägt. Spohr's Freundschaftsverhältniss zu Hermstedt, sowie Carl Maria von Webers intimste Freundschaft mit meinem Vater Heinrich Baermann, haben die hiehergehörigen schönen Compositionen in's Leben gerufen. Ferner besitze ich in Manuscript zwei höchst geniale Duo's für Clarinett und Bassetthorn, welche Mendelssohn für meinen Vater und mich componirte. Auch der berühmte Componist Hartmann Stuntz, königl. bayrischer Hofkapellmeister hat 2 Concerte geschrieben, wovon namentlich das erste in F-moll von vorzüglicher Schönheit ist; dasselbe ist jedoch ebenfalls noch Manuscript, und Eigenthum der königl. bayrischen Hofmusik-Intendanz, welche es für Herrn Hofmusikus Faubel componiren liess. Die Concertstücke von Reissiger, Lindpaintner, Gambaro, Crusell, Danzi etc. etc. sind wohl alle mehr oder weniger der Zeit verfallen. Jedoch in all diesen angeführten Compositionen ist der Einfluss der Künstler Individualitäten auf die Componisten unverkennbar, und so herrlich z. B. die Clarinettcompositionen von Mozart sind, so leiden dieselben doch mitunter an dem Hemmschuh der damaligen Unausführbarkeit, und so mussten hundertmal gehörte Passagen wiederholt werden, weil entweder der Indifferentismus der damaligen Künstler; oder die Beschränktheit der Instrumentenmacher es so für gut fanden. —

Die Benennung Clarinette, obwohl eine ächt deutsche Erfindung, stammt wahrscheinlich von dem Worte Clarino (Trompette) ab; ein neuer Beweis wie der Deutsche seine Erfindungen und Produkte schätzt, dass er einen Italiener zu Gevatter bitten musste. Die Componisten, welche zuerst dieses Instrument im Orchester gebrauchten scheinen derselben Meinung der Abstammung gewesen zu sein, namentlich die französischen ältern Meister, die dasselbe fast stets nur in der C-Stimmung benützten, und wirklich oft nur als Clarino behandelten, eine Thatsache, die den damaligen Stand des Instrumentes und dessen Bearbeiter (Künstler wäre wohl zuviel gesagt) genugsam kennzeichnet. — Der Italiener sagt il Clarinett, das Clarinett, und der Franzose la Clarinette, die Clarinette, wie auch grösstentheils der Deutsche; und so will auch ich die Clarinette sagen.

§ II.

Die Clarinette.

(Technischer Theil.)

Ein Theil dieses Paragraphes musste nöthigerweise schon in dem vorigen berührt werden, und ich knüpfe daher von dem Momente an, an welchen die technische Ausbildung der Clarinette sich andern Blasinstrumenten ebenbürtig zur Seite stellen konnte. Es ist diess die Periode in welcher Iwan Müller seine rastlosen Versuche machte, und eine Normal-B-Clarinette aufstellen wollte, auf welcher man aus allen Tonarten mit Leichtigkeit spielen sollte können, um hiedurch auch das lästige Wechseln der A- und C-Clarinette im Orchester zu vermeiden. Nun ist aber der Ton der A- und C-Clarinette von so verschiedenen Charakter gegenüber der B-Clarinette, dass wenn ihm selbst die technische Bildung einer solchen Normal-Clarinette auf das Vollkommenste gelungen wäre, dieselbe doch nie bei den besseren Componisten Eingang gefunden hätte, da gerade durch die Tonwirkungen der verschiedenen Clarinetten Effekte hervorgebracht werden, welche sich der mit feinem Tonsinne begabte Componist nicht nehmen lassen wird. Man spiele z. B. auf der B-Clarinette das Solo aus der Schweizerfamilie im dritten Akt, welches für den melancholischen Ton der A-Clarinette berechnet ist, noch so vollendet (wie diess bei der Construction meiner hier aufgestellten Clarinette ganz leicht und rein möglich ist) so wird doch nie die Wirkung damit hervorgebracht werden können wie mit der A-Clarinette, da die Tonfarbe eine völlig andere ist. Ebenso spiele man die mit obligater B-Clarinette herrliche Arie aus Titus für die A-Clarinette transponirt, und man wird gerne von diesen Ausschliessungsversuchen abstehen.

Doch selbst abgesehen von diesen Hindernissen wäre diese Ausschliessung zu den Zeiten, in welchen die Versuche von Iwan Müller fielen, bei der damaligen im Orchester noch technisch sehr bescheiden bedachten Clarinette eher möglich geworden, als in jetziger Zeit, worin viele Componisten ohne Rücksicht auf die menschliche Lunge und auf die technische Möglichkeit der Ausführung, die Blasinstrumente wie das Streich Quartett behandeln.

Man vergleiche die Orchester-Parthie einer Mozartischen, Cherubinischen etc. etc. Clarinette-Stimme, gegen die nächstbeliebige Parthie einer neueren Oper, und man wird leicht finden, welcher von beiden Theilen aus menschlichen Rücksichten seinem Genie den weisen Zügel angelegt hat, und welcher unbekümmert um die musikmachenmüssenden Diener des Orchesters, auf seinen nach stetem Lärm und Effekt haschenden Pegasus schon so manchen zu Tode geritten hat. Ich spreche hier nur natürlich von solchen, welche ihre Instrumentation ohne Maass und Ziel nach dem vielzeiligen Partitur-Papier richten, und erkenne vollständig die Schönheit der neueren reicheren Instrumentation wie dieselbe von den grossen Meistern Mendelssohn; Auber; Rossini etc. etc. gebraucht wird. Man verzeihe mir diese kleine Abschweifung, ich kehre somit wieder zu Iwan Müller zurück. Sein Prinzip der Normal-Clarinette konnte, ich wiederhole es nochmals, so verdienstvoll und anregend sein Streben war, dennoch aus zwei Gründen nicht zur Geltung kommen: Erstens sind die obenangeführten künstlerischen Rücksichten auf die verschiedenen Tonfarben dagegen, und zweitens wird nie ein Mechanismus für die Clarinette erfunden werden, welcher sich practisch so erweisen wird, dass es möglich sein wird aus allen Tonarten gleich leicht und schön spielen zu können. Ich selbst arbeitete viele Jahre mit einem rastlosen und mechanisch erfindungsreichen Kopf, und wir brachten nach Hunderten von Versuchen ein Instrument zu Stande, auf welchen sich durch einen einzigen Druck auf einen Hebel die C-dur Scala in die Cisdur Scala verwandelte, und eben so leicht in alle übrigen schwierigen Tonarten. Allein der Mechanismus war so ungeheuer complicirt, dass er bei der grössten Genauigkeit nie mit Sicherheit und Ruhe zu gebrauchen war, und im Piano-Spiel ebensoviel Klappen als Töne zu hören waren. Dieser Mann, der dieser Erfindung seine Nächte und endlich auch sein Leben geopfert hat, verdient hier genannt zu werden: es war der Instrumentenmacher Benedikt Pentenrider in München. Nach dessen Tod trat ich mit dem damals aus Paris gekommenen Instrumentenmacher Georg Ottensteiner in Verbindung, und bestimmte ihn sich in München niederzulassen. Die vielen Erfahrungen welche ich durch die unzähligen Versuche mit Pentenrider erhalten hatte benützend, arbeitete ich längere Zeit mit Ottensteiner, und so entstand die oben abgebildete Clarinette, wobei das Griffsystem von Theobald Böhm zum Theil benutzt wurde.

Da die Clarinette, nicht wie alle übrigen Blasinstrumente in die Octave, sondern in die Duodecime springt, so ist es viel schwieriger ein rein gestimmtes Instrument zu erhalten, denn die Clarinette hat genau genommen, für jeden Ton einen besonderen Griff, und aus einem und denselben Tonloch kommen 3—4 gänzlich verschiedene Töne. Böhm selbst hatte schon die Idee sein System auf die Clarinette anwenden zu wollen, allein das Instrument müsste nebst einem vollständig verändertem Griffsystem ein ganz anderes werden, da es statt in die Duodecime in die Octave springen müsste, und daher jedenfalls einen Theil seines grossen Umfanges, entweder der Tiefe oder der Höhe zu verlieren. Der grosse Umfang der Clarinette, welcher nahezu vier vollständige Octaven enthält, und worin sie sich mit Ton und Bravour bewegen kann, gibt ihr aber den Vorzug als Concert-Instrument umsomehr, als gewiss kein Blasinstrument einer solchen Tonbildung, vom grössten Fortissimo bis in das kaum hörbare Pianissimo, in allen Tonlagen fähig ist. Die Aufgabe, die ich mir nun stellte, war folgende: dem Charakter des Instrumentes von keiner Seite nahe zu treten, seine Schwächen in der unvollkommenen Reinheit der Scala durch bessere Stellung der Tonlöcher zu heben, und den Mechanismus (darunter verstehe ich hier das Griffsystem) zu erleichtern und zu vereinfachen. Letzteres bezweckte ich damit, dass alle schwierigen Klappentöne auf zweierlei Art genommen werden können, und zwar ein und dieselbe Klappe entweder mit der rechten oder mit der linken Hand, so dass wenn z. B. ein Hemmniss von einem mit der rechten Hand genommenen Klappenton, um in einen andern Ton überzugehen stattfindet, die linke Hand den Klappenton leicht ergreifen kann und somit das Hinderniss gehoben ist.

Ebenso übernimmt umgekehrt die rechte Hand das Hinderniss der linken Hand. Ausserdem sind einzelne Griffe, wie z. B. [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel], durch die trefflich angebrachte Mechanik so sehr vereinfacht, dass ersteres nur mehr mit dem Zeigefinger der rechten Hand und letzteres nur mit dem Daumen der linken Hand allein genommen wird, welches in unendlich vielen Fällen die grösste Erleichterung bietet. Auch wollte ich das Griffsystem nicht zu sehr von dem bis jetzt üblichen entfernen, und das Instrument so stellen, dass selbst der noch nicht darauf Geübte, mit den früheren Griffen sich forthelfen, und sich die Neuerungen nach und nach aneignen kann. Wer sich mit Fleiss und Ausdauer diesem Studium widmet, dem wird es gewiss möglich werden aus allen Tonarten spielen, und selbst ein Musikstück in **H-dur** auf der B-Clarinette vortragen zu können, wenn dasselbe mit genauer Kenntniss des Instrumentes und mit Rücksicht auf die Gränzen der Möglichkeit componirt ist, wie sich hiervon Beispiele im zweiten Theile dieser Schule unter den grösseren Etüden finden. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass nun in allen Tonarten Alles möglich, und Cis-dur ebenso leicht als C-dur zu spielen sei. Jedes Instrument hat seine leichteren und schwereren Tonarten, und so ist auf den vollkommensten Instrumenten, dem Clavier und der Violine, die eine Tonart leichter, als die andere, der Clavier-Spieler spielt z. B. leichter die **Des-dur** als die **C-dur** Scala, und ein Violinconcert in Ges-dur gehört wohl zu dem Niegehörten, während D-, A- und E-dur die Favorit-Tonarten dieser Königin der Concertinstrumente sind. Ebenso und mit demselben Rechte nimmt die B-Clarinette die Freiheit für sich die Tonarten: F-dur, F-moll; Es-dur; Es-moll; C-dur; C-moll; As-dur; As-moll; Des dur; Ges-dur; G-moll; D-moll, ja selbst nun noch A-moll zu ihren Lieblingstonarten zu wählen. Die chromatische Scala ist nun völlig rein und leicht hergestellt, und ich wollte mit jedem Violinspieler einen Wettkampf eingehen, dass ich auf meinem Instrumente bis an dessen Gränze dieselbe wenigstens ebenso rein und deutlich wie er, aber in kürzerer Zeit durchlaufe. Der ausdauerndste Fleiss gehört heut zu Tage zu jedem Instrumente, um es bei den hohen Anforderungen an die Künstler auf eine hervorragende Stufe zu bringen, um wie viel mehr auf einem Blasinstrumente welches doppelt ermüdet und anstrengt, weil es eines der edelsten Organe des Menschen, „die Lunge" beschäftigt.

Die Clarinette selbst zerfällt in 5 Theile:

a. das Mundstück, auch Kopf oder Schnabel genannt;
b. das Fässchen, auch Birne;
c. das Mittelstück;
d. das Unterstück;
e. der Becher, auch Stürze genannt.

A. Das Mundstück ist der schwierigste Theil des Instrumentes, weil durch dieses der Ton erzeugt wird. Die Verschiedenartigkeit des Baues desselben ist so unendlich manigfaltig, da fast in jeder Stadt in welcher sich Instrumentenmacher befinden, Mundstücke von anderer Form, Bohrung, Kanal und Bahn verfertigt werden. So sind im allgemeinen die französischen Mundstücke sehr breit im Kanal und Lage und erfordern sehr breite Blätter. Der Ton aber, obwohl weich, hat immer etwas dumpfes und gedrücktes, und erhebt sich nicht zum brillanten Spiel, so dass es lautet als wenn man auf der Viola Violin-Passagen spielt, dagegen fallen die zu sehr schmalen Köpfe in das Extrême eines zu spitzen Tones und grellen Klanges.

Ich habe auch hier die Mittelstrasse gewählt und die Form darnach gebildet. Das Mundstück selbst ist vom härtesten Grenadillholz mit einer dicken Silberlage, um das Verändern der Bahn zu verhindern, welches ohne diese Silberlage bei jedem Austrocknen des Mundstückes, ja selbst bei Temperaturwechsel, geschieht. Es ist nicht zu läugnen, dass ein Mundstück ohne Silberlage, also ganz von Holz, auch gewisse Vorzüge hat. So wird das Piano und Pianissimo auf demselben leichter und sicherer hervorgebracht, als auf einem Mundstück mit Silberlage, da das Holz die durch das Anblasen hervorgebrachte Feuchtigkeit und Nässe einsaugt, während es sich auf der Silberlage öfters zwischen Blatt und Lage setzt, und ein öfteres Ausziehen des Wassers aus demselben erfordert, wozu sich während des Spieles oft keine Zeit dazu findet. Die Silberlage hat jedoch den Vorzug der Unveränderlichkeit, wodurch der Ansatz bestimmter und sicherer wird, und der Ton auf einem solchen Mundstück ist unbestritten stärker und klingender.

Uebrigens hängt auch hier sehr viel von dem Blatte ab, und sehr viel von der Temperatur des Lokales in welchem man spielt, da dieselbe einen weittragenden Einfluss auf alle Instrumente von Holz ausübt. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Morgens in der Probe, bei kalter Temperatur, sich die Feuchtigkeit zwischen Blatt und Lage kaum entfernen liess, während Abends, bei warmer Temperatur in demselben Lokale, ich keine Spur von Hemmniss durch dieselbe in den feinsten Stellen fand.

Viele Mundstücke von Glas, Porzellan und Silber wurden gefertigt. Die beiden ersteren wären den letzteren vorzuziehen, da dieselben mehr Vibration haben, allein wer an die Zerbrechlichkeit dieser Masse denkt, und weiss wie sehr ein gutes Mundstück zu schätzen ist, der wird nur mit einer gewissen Angst an solche Mundstücke denken. Auch ist es mir in Deutschland nicht gelungen solche anfertigen zu lassen, und die ich mir nach meiner Form und Angabe in Paris machen liess, waren so weit von dem mitgeschickten Modelle entfernt, dass ich nur grosse Ausgaben ohne das geringste Resultat hatte. In Paris selbst werden viele Glasmundstücke gebraucht, allein sie sind alle nach der dort herrschenden Form, und, weder der Bohrung noch der Stimmung nach, für mein Instrument zu gebrauchen. So spielte ich längere Zeit ein Mundstück ganz von Silber bis Ottensteiner nach München kam und mir ein oben beschriebenes Mundstück mit Silberlage verfertigte, welchem ich in Ton und Ansprache den Vorzug geben musste, um so mehr, als bei einem ganz silbernen Mundstück die Wassernoth noch viel grösser ist.

Sehr viel kömmt bei einem Mundstück auf die richtige Bahn an, und diese richtet sich wieder nach der Individualität des Spielers. Ein kräftiger Bläser mit einem starken Ansatz wird eine höher stehende Lage nöthig haben als der minder Starke. Jedenfalls muss aber die Bahn vom Aufliegen des Blattes auf das Mundstück, welches ungefähr einen starken Messerrücken oberhalb des Endes des Ausschnittes stattfinden soll, bis gegen die Spitze zu eine keilförmige Erweiterung des Raumes zwischen Lage und Blatt bilden, dann ist hauptsächlich darauf zu sehen, dass beide Bahnseiten so gleich als möglich sich von hinten nach vornezu verlaufen.

Der Clarinettist Herr Kammermusikus Tamm in Berlin hat zu dem Zwecke zwei gleichlaufende Bahnseiten ganz genau zu erhalten, eine Feilmaschine erfunden, die ganz vortrefflich sich bewährt. Ausserdem binde man einen ganz geraden Gegenstand, am besten ein Stück Spiegelglas in der Breite der Bahnlage, auf das Mundstück und ziehe alsdann ein mässig langes Haar zwischen die Oeffnung bis zu dem Schluss an welchem das Glas auf dem Mundstücke aufliegt. Man sieht dann wenigstens durch das Glas genau, wie weit sich das Haar auf beiden Seiten hinabziehen lässt und ob der Schluss auf beiden Seiten der Gleiche ist. Das Weitere unter dem Paragraph vom Blatt.

B. Das Fässchen. Auf vielen neueren Instrumenten ist dieser Theil mit dem Mittelstück verbunden und bildet Ein Stück, welches ich aber aus verschiedenen Gründen nicht für gut finde, da erstens bei einem etwaigen Steigen oder Fallen der Stimmung schwer zu helfen ist, und zweitens der oberste Theil am meisten der Nässe ausgesetzt ist, und leichter ein neues stimmendes Fässchen als ein Mittelstück gemacht wird. Die Cylinder zum Ausziehen betrachte ich als eine Störung der Vibration.

C. Das Mittelstück besteht aus vier Tonlöchern einer offenstehenden Fis Klappe, aus der **Des-** oder **Cis**-Klappe, welche mit dem fünften Finger der linken und dem Zeigefinger der rechten Hand, aus einer **Es-** oder **Dis**-Klappe, welche mit dem vierten Finger der linken oder mit dem Zeigefinger der rechten Hand; aus einer **F**-Klappe welche entweder mit dem dritten oder fünften Finger der linken Hand gegriffen wird, ferner aus der Fis-Klappe blos mit der Deckung des **G**-Loches mittelst des Daumens, aus der gewöhnlichen **A-**, **As-**, **HB-** und **H**-Triller-Klappe. Weiter findet sich noch eine Trillerklappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand regiert wird und namentlich für die höheren Töne von Wichtigkeit ist, in der untern Lage gibt sie mit dem Griff **E**, **F** und **Fis** die dazugehörenden Triller.

D. Das Unterstück besteht aus drei Tonlöchern, drei offenstehenden Klappen, der tiefen **E-**, **F-** und **H**-Klappe, ferner aus der tiefen **Fis**-Klappe, welche mit dem fünften Finger der linken Hand genommen oder mit dem Daumen der rechten Hand mittelst eines Hebels ausgehoben werden kann, und zwar, dass der Daumen auf dem Hebel liegen bleibt, und die **E**-Klappe selbe wieder schliesst, so dass **E** und **Fis**, oder **H** und **Cis** blos wie **E** und **F**; **H** und **C** gespielt werden und also selbst diese Triller möglich sind. Ferner besteht dasselbe aus einer **As-** oder **Gis**-Klappe welche entweder mit dem fünften Finger der rechten oder der linken Hand, und der **B**-Klappe, welche mit dem vierten Finger der rechten Hand oder den fünften der linken Hand genommen wird.

E. Der Becher bedarf hier keiner näheren Besprechung, er dient zur weiteren Ausbreitung des Tones und wird darum auch Schalltrichter genannt.

§ III.

Haltung des Instruments.

Da der Kunst in allen Theilen Aesthetik zu Grunde liegen muss, so ist es nöthig dass gleich vom Anfange an der Schüler sich einer schönen Haltung des Instrumentes und des Körpers befleissige. Der Oberkörper muss so gerade und erhoben als möglich gehalten werden, damit die Brust heraustritt und das Athemschöpfen leicht und gehörig vor sich gehen kann. Die Füsse müssen ungefähr 1½ Schuh von einander abstehen. Die Haltung des Instrumentes selbst muss eine elegante ungezwungene sein, der linke Arm, welcher das Mittelstück regiert, muss etwa 1½ Fäuste von dem Körper abstehen, und die Hand in die Lage gebracht werden, wie dieselbe auf der zweiten Tabelle abgebildet ist. Hierbei ist namentlich zu bemerken, dass der Zeigefinger sich so stellt, dass er selbst, wenn er auf seinem Tonloch bleibt, nur mit einer kleinen Bewegung die A- und As-Klappe öffnen kann; diese richtige Lage der Hand ist zur leichteren Ausführung von grosser Wichtigkeit. Auch muss sich der Daumen der linken Hand so stellen, dass er mit Leichtigkeit, und nur mit der Biegung des oberen Gliedes die **H-B**-Klappe ergreifen kann. Es ist diess um so wichtiger, als es sonst unmöglich wird von der tieferen Lage in die höhere zu binden, da die **H-B**-Klappe von dem Tone H angefangen allen aufwärts steigenden Tönen das Leben giebt. Der rechte Arm, welcher das untere Stück zu halten hat, tritt weiter hervor, da das Instrument selbst von dem Punkte an, an welchem es in den Mund genommen wird, sich in schräger Linie immer weiter von dem Körper entfernt, so dass es sich an der Stelle an der der Daumen der rechten Hand den Halter ergreift, ungefähr in dem Abstand von 3 Fäusten befinden soll. Die rechte Hand muss ebenso gestellt werden wie dieselbe auf der Tabelle gezeichnet steht, und auch hier muss der Zeigefinger den Richter abgeben, und sich ebenfalls so stellen, dass er nur mit einem kleinem Ruck den Hebel der Es-Klappe leicht und ungezwungen ergreifen kann. Der Daumen der rechten Hand, welcher eigentlich die Klarinette zu

tragen hat, muss ebenfalls so gestellt sein, dass er sich nicht zu weit vom Hebel der Fis- [music notation] Klappe entfernt, damit bei dessen Ergreifen die Hand nicht zu sehr aus ihrer Lage kömmt. Die Finger selbst müssen in leichter ungezwungener Stellung auf ihren Tonlöchern und den ihnen zugehörigen Klappen ruhen, und wenn sich ein Finger hebt nie von seiner Stelle entfernen. Der grösste Fehler und das grösste Hemmniss zur richtig ausgebildeten Technik ist die Untugend, den Finger, wenn er aufgehoben wird, ein- und zurückzuziehen, welches ein leichtes krampfhaftes Gefühl in der Hand erzeugt, und die Finger zu weit von ihrem Platze entfernt. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, dass viel von dem Bau der Hand des Spielers abhängt, und dass sich längere Finger anders als kürzere stellen. Der gewissenhafte Lehrer wird gewiss das Richtige wählen um sich nicht zu weit von dem hier Angegebenen zu entfernen.

§ VI.

Der Ansatz (Embouchure).

Der Ansatz ist für die Tonbildung das Wichtigste, ja er ist eigentlich die Tonbildung selbst. In früheren Zeiten gab es Clarinettisten, welche das Blatt nach oben zugekehrt, spielten, wofür eigentlich kein stichhaltiger Grund angegeben werden kann. Derjenige welcher nur den Bau des Mundes betrachtet, muss sich von der Verkehrtheit dieser Art augenblicklich überzeugen und zwar aus folgenden Gründen: der stärkere oder schwächere Druck der Lippe auf das Blatt ist für die Tonbildung von höchster Wichtigkeit, jede feinste Nuançe derselben wirkt so entschieden auf Klangfarbe und Stimmung, dass der ausgebildete Künstler finden wird, dass eigentlich jeder Ton seinen eigenen Ansatz hat, natürlich ein für den Anfänger noch unerschlossenes Räthsel. Wie ist es nun möglich mit dem Obertheil des Kopfes und seiner Lippe diese feinen Nuançen in der Gewalt zu haben, da dieser Theil völlig bewegungslos ist, und die Bewegung nur in dem Unter-Kiefer des menschlichen Kopfes liegt: also darum das Blatt hinunter zu der alle diese Vortheile gewährenden Unter-Lippe! Ferner ist der Zungenstoss (staccato) der wesentliche Theil. Es ist unmöglich den scharfen, weichen und gebundenen Stoss so deutlich zu geben, wenn derselbe statt das Blatt zu treffen die starre Masse des nach unten zugekehrten Obertheils des Mundstückes trifft, darum: das Blatt hinunter zur Unter-Lippe! Auch nehmen manche das Mundstück so tief in den Mund, dass man ordentlich Angst bekömmt, sie könnten sich das Instrument bei der geringsten Bewegung in den Hals hinabstossen. Abgesehen, dass es höchst unästhetisch ist, vor welchen sich ein Bläser umsomehr in Obacht zu nehmen hat, da das Blasen an und für sich keinen besonders ästhetischen Anblick gewährt, so ist die Tonbildung durch diese Art eine höchst ungünstige, der Ton wird etwas hohles und kneifiges an sich haben, und des edlen, der menschlichen Stimme ähnlichen Klanges entbehren. Viele Clarinettisten spielen die Ober- und Unterlippe über die Zähne gezogen, welches wohl sein Gutes hat, da der Ton dem Bläser selbst, jedoch nur scheinbar, weicher erscheint, welches ich weiter unten näher beleuchten werde. Die Ausdauer welche aber heutzutage sowohl im Orchester als auch im Studium und Concertspiel verlangt wird, hat die neuere Art, die Zähne auf den Obertheil direkt anzusetzen, als die zweckmässigste erkennen lassen, und dieselbe ist es auch welcher ich in dieser Schule folge. Diejenigen Bläser welche glauben, dass hierdurch der Ton an seiner Weichheit verliere, geben sich einer selbst geschaffenen Täuschung hin. Der direkte Ansatz der Zähne auf das Mundstück gibt dem Selbstbläser allerdings Anfangs etwas von dieser Täuschung, da die beiden harten Gegenstände, Zahn und Holz oder Silberblättchen, eine Vibration im Innern des menschlichen Kopfes erzeugen, welches sich den Ohren des Bläsers mittheilt; der Aussenstehende und Hörende vermag jedoch den Unterschied nicht zu vernehmen, ob die Oberlippe über die Zähne gezogen ist oder nicht. Auch ist diese Täuschung nur anfänglich und verliert sich gänzlich. Sehr begreiflich ist, dass derjenige welcher stets mit über die Zähne gezogener Lippe spielte und plötzlich ohne derselben spielen will, einen veränderten Ton hat, diess liegt aber in der Ungewohnheit und Unsicherheit der Embouchure, nicht aber an der Art so zu spielen. Er spiele nur 14 Tage mit der neuen Embouchure, und er wird bald dasselbe Verhältniss umgekehrt wahrnehmen. Alle meine Schüler worunter ganz tüchtige Künstler sind, haben diese Art gerne angenommen und finden dieselbe natürlicher und zweckmässiger als die Frühere, da die Ausdauer und daher in nothwendiger Folge die Sicherheit wenigstens die doppelte ist. Da ein gutes Mundstück aber einem Clarinettisten so wichtig, so würde er bei der Art die Zähne anzusetzen gezwungen sein in geraumer Zeit ein neues nehmen zu müssen, da die Zähne den holzigen Theil des Oberkopfes durcharbeiten werden. Um diess aber nun zu verhüten ist oben ein Silberblättchen angebracht; der Bläser befürchte nicht dass dies den Zähnen, die der Bläser allerdings so nöthig hat als seine Finger, auf irgend eine Weise schade. Ich spiele seit mehr als 36 Jahre die Zähne auf Silber aufgesetzt und fühle auch nicht den geringsten Schaden an denselben, ja es sind diess sogar noch die besten Zähne die ich besitze.

Was nun den Ansatz selbst betrifft so müssen die Zähne genau auf den Platz angesetzt werden, welcher auf der zweiten Tabelle beim Obertheil des Mundstückes angegeben ist. Der untere Theil der Lippe muss leicht über die untern Zähne gezogen werden und erhält seinen Platz von selbst durch den Ansatz der Zähne dirigirt, die Mundwinkel müssen fest geschlossen werden, damit die in das Instrument einströmende Luft nirgends einen Ausweg finde. Die Backen müssen ebenfalls so viel als möglich eingezogen werden, und dürfen unter keiner Bedingung aufgeblasen werden, diess ist ebenso hässlich als schädlich für eine schöne Tonbildung. Je höher die Töne steigen, desto bestimmter verlangen dieselben durch die Unterlippe eine festere geschlossnere und delikatere Behandlung. Das Blatt muss immer stärker an die Bahn des Mundstückes gedrückt werden, damit der Luftraum zwischen beiden verengt wird, weil zu den hohen Tönen auch weniger Luft nöthig ist, und die Schwingungen des Blattes verkleinert werden. Das umgekehrte Verhältniss findet natürlich bei dem Tiefergehen der Töne statt, so dass man bei dem tiefsten Ton angekommen, findet, dass die Unterlippe stark nachgelassen hat, damit das Blatt seine grösseren Schwingungen ungehindert vollbringen kann. Ein für den Anfänger unumstössliches Gesetz bleibe die Ruhe des Ansatzes, die Uebung wird ihn

mit Zeit und Geduld schon den richtigen Ansatz für den treffenden Ton finden lassen, ohne dass er ihn erst durch alle möglichen Veränderungen zu suchen braucht. Für den weiter Vorgeschrittenen füge ich aber die Erfahrung bei, deren ich mich stets bei den höheren Tönen vom dreigestrichenen F angefangen bediene, nämlich eines leichten Drehen des Mundstückes von Links nach Rechts, und zwar je höher desto stärker, was nicht allein die Töne selbst bei schwächerem Blatt sicherer, sondern bei richtiger Behandlung und Uebung auch schöner, stärker und klingender gibt, so dass ich dieselben mit Flagollet-Töne vergleichen möchte. Es ist diess eine akustische Wirkung die ich mir nicht vollständig erklären kann, um so mehr als, wenn ich das Mundstück umgekehrt von Rechts nach Links drehe, gerade das Gegentheil zum Vorschein kömmt, nämlich dass die höheren Töne gar nicht kommen wollen.

§ V.

Nähere Erklärung und Lehre aller Töne und Griffe,

nebst der Bedeutung ihrer in dieser Schule stehenden Zeichen.

E.

H.

Die Clarinette hat einen Umfang von dem kleinen E angefangen bis in das viergestrichene C ja sogar Cis, D und Dis, welche letztere Töne jedoch nur in der Laune des Blattes liegen. Das Normalgriffsystem ist auf der ersten Tabelle angegeben, doch ist es nöthig einige Bemerkungen, namentlich über Töne, welche auf verschiedene Art genommen werden können, zu geben, und diese Theorie praktisch zu lehren. Ich fange von dem tiefen **E** an. Da dieser Ton nur einen bestimmten Griff hat, so ist weiter nichts zu erwähnen als dass der 5te Finger der linken Hand, welcher denselben zu nehmen hat, auf der Klappe in schnellen Passagen liegen bleiben kann, wenn es unbeschadet von anderen Tönen geschehen kann, z. B.: dasselbe gilt auch von dem gleichgriffigen Ton **H** nur ist bei diesem Tone noch zu bemerken, dass, wenn die beiden Töne **A** und **H** schnell aufeinander folgen, man bei dem Tone **A** die **H**-Klappe sammt der ganzen untern rechten Hand gedeckt lässt und bei dem Tone **H** die **A**-Klappe mit dem Zeigefinger der linken Hand offen hält. Jedem Anfänger fällt der Uebergang von A zu H am schwierigsten, und man muss gleich vom Anfange darauf sehen, diese beiden Töne schön und gleich verbinden zu lernen, sowohl auf- als abwärts. Ohne dieses Studium und Beobachten des hier angeführten, werden Stellen wie z. B.: nie ruhig und ohne Anstoss schön verbunden werden können. Ich habe für dieses Fingerliegenlassen das Zeichen ✳ gewählt, welches Fingerliegenlassen so lange währen muss bis das Zeichen △ eintritt, welches dasselbe wieder aufhebt, so dass also das ganze Zeichen folgendermassen aussieht ✳——△. Will ich also z. B.: dass die **H**-Klappe bei folgender Stelle sammt der untern Hand gedeckt bleibt, so schreibe ich dieselbe so: dies gilt für alle Töne der rechten Hand; und auf welcher Note auch das Zeichen ✳ stehen mag, dieselbe Note bleibt gegriffen auf dem Instrumente liegen.

✳ △

✳——△

F & C.

Die beiden Töne **F** und **C** bedürfen keiner näheren Erklärung nur muss der Schüler beobachten, dass wenn er das **F** zum **As** und das **C** zum **Es** bindet, die F- oder C-Klappe nicht aufhebe und erst dann die As- oder Es-Klappe öffne, da sonst beim ersten der Ton **G** und bei letzteren der Ton **D** als Zwischenton zum Vorschein kommen, sondern den 5ten Finger der linken Hand, welcher die F- und C-Klappe zu decken hat, leicht und rasch auf die As- oder Es-Klappe hinüberzieht, welches bei meiner Klappenstellung um so leichter geht, da die Klappen dicht nebeneinander liegen, und die As- oder Es-Klappe noch eine leicht bewegliche kleine Rolle hat, welche den Finger fast selbst zu sich hinüberführt. Dasselbe gilt natürlich auch von **As** auf **F** und von **Es** auf **C** zurück.

Fis & Cis.

Bei den beiden Tönen **Fis** und **Cis** ist nebst dem was von **F** und **C** gesagt besonders zu bemerken:

a) dass beide Töne auch durch die Aushebung, welche mit dem Daumen der rechten Hand gegriffen wird, genommen werden können, welches in vielen Fällen sehr erleichtert, namentlich in ähnlichen Stellen wie z. B.: etc. Bei dieser Stelle wird von dem ersten **H** die Aushebung genommen und den ganzen Takt liegen gelassen. Das Zeichen für die Aushebung ist ⍏ und bleibt so lange giltig bis das Zeichen △ eintritt.

⍏

⍏——△

b) Dass das Liegenlassen des 5ten Fingers der linken Hand auf der Fis- oder Cis-Klappe auch hier von grossem Vortheile ist, wenn ähnliche Stellen wie: oder oder vorkommen.

c) Dass die Fis- oder Cis-Klappe liegen bleibt bei Stellen wie: etc. etc., oder da das Offenstehenbleiben der Fis- oder Cis-Klappe weder dem **Gis** noch dem **Dis** schadet.

Etwas anders ist diess bei dem Tone ♮**G** und bei ♮**D**. Diese würden, vorzüglich aber das D, durch das Offenstehenbleiben der **Cis**-Klappe etwas zu scharf werden, und so muss als Regel aufgestellt werden, dass:

d) Wenn nach dem Tone **Fis** oder **Cis** die Töne ♮**G** und ♮**D** folgen, das **Fis** und **Cis** nicht mit der Aushebung sondern mit der Klappe mittelst des 5ten Fingers der linken Hand genommen wird, in welchem Falle in dieser Schule 5 über den Noten steht. Diess ist besonders zu merken bei langsamen und getragenen Stellen, in welchen die Unreinheit hörbarer ist. Es ist daher sehr nöthig dass der Schüler die Bindung von **Cis** auf **H** und zurück: sehr genau auch mit dem 5ten Finger der linken Hand studiere, was bei der guten Stellung beider Klappen sehr erleichtert wird. — Die Töne **G** und **D** bieten keine Schwierigkeiten und bedürfen keiner näheren Besprechung und Zeichen.

G & D.

Die Töne **As** und **Es** wurden theilweise schon bei F und C besprochen, nur ist noch zu bemerken, dass beide Töne auch mit dem Hebel, welcher mit dem 5ten Finger der linken Hand gegriffen wird, genommen werden können, was namentlich bei Trillern (siehe § Triller) sehr gute Dienste leistet; auch ist bei langsamen Stellen die Bindung c es sehr schön und leicht mit diesem Hebel zu machen.

As & Es.

5 l. 5 l.

Dieser Hebel hat zu seinem Zeichen „5 l." welches den 5ten Finger der linken Hand bedeutet.

A & E.

Die beiden Töne **A** und **E** bedürfen keiner besonderen Bemerkung; will man den Ton A sehr voll und stark klingend in einem getragenen Satze haben, so decke man die tiefe E-Klappe.

B & F.

Nun kommen wir zu zwei Tönen, deren richtige Behandlung von grösster Wichtigkeit ist. Als Haupt-Regel mag gelten: dass in allen Scalen in welchen dem **B** ein **A** und dem **F** ein **E** vorausgeht die beiden Töne mit der Klappe mittelst des 4ten Fingers der rechten Hand genommen werden, und in allen Scalen in welchem dem **B** ein **As** und dem **F** ein **Es** vorausgeht, dieselben als Gabelgriffe gespielt werden. Im ersteren Falle steht über den Noten 4, im letzteren Falle das Zeichen ○ welches die Gabelgriffe bezeichnet. In allen gebrochenen Accord-Passagen wie z. B.:

etc. etc.

müssen alle B und **F** mit dem Gabelgriff genommen werden. Damit aber die Möglichkeit gegeben ist auch beide Töne als reine Klappentöne benützen zu können, ist, obwohl beide Töne auch als Gabelgriffe sehr gut und schön klingen, noch ein Hebel angebracht, welcher mit dem 5ten Finger der linken Hand gedrückt wird, wodurch es möglich wird ungehindert diese Töne mit andern zu verbinden, dieselben sind mit 5 bezeichnet. Z. B.:

Andere Vortheile lehrt diese Schule durch praktische Beispiele am Besten, da alle mehrgriffigen Töne genau bezeichnet sind, auf welche Art dieselben genommen werden.

H & Fis.

Die beiden Töne **H** und **Fis** welche eine offenstehende Klappe haben, und nur der Zeigefinger

C & G.

der rechten Hand sein Tonloch zu decken hat, bieten durch diesen einfachen Griff gar kein Hinderniss in irgend einen Ton zu gehen, ebenso die folgenden beiden gleichgriffigen Töne **C** und **G**

Cis & Gis.

5-3 5-2

Die beiden Töne **Cis** und **Gis** werden stets mit dem 5ten Finger der linken Hand genommen. An der Klappe, deren Hebung diese beiden Töne erzeugt, befindet sich jedoch ein Hebel, welcher mit dem Zeigefinger der rechten Hand gedrückt wird, und sowohl zu verschiedenen Trillern dient (wovon unter dem § Triller die Rede sein wird), als auch noch dazu gebraucht wird, wenn man von diesen beiden obengenannten Tönen in solche Töne bindend übergehen will, die denselben Finger, welcher die **Cis**- oder **Gis**-Klappe zu drücken hat, selbst erfordern. Wenn ich also z. B. das **Gis** mit dem 5ten Finger der linken Hand ergriffen habe und ich soll das **H** hinzu binden, so würde diess nur äusserst schwer sein, da ich mit ein und demselben Finger 2 schwierige Griffe verbinden müsste. Ich nehme also das **Gis** durch den Hebel mit dem Zeigefinger der rechten Hand, wodurch ich leicht nach **H** binde. Dies geht jedoch nur wenn die linke Hand vor dem Tone **Gis** oder **Cis** allein beschäftigt war, kommen aber Griffe vor diesen beiden Tönen welche durch die rechte Hand genommen werden z. B: 5-2 5-2 so würde der Hebelgriff ebenso schwierig und unbindbar sein als der Griff von **Gis** zu **H**, und hier tritt eine neue Regel ein. In diesem und ähnlichem Fall greift man nun das **Gis** mit dem 5ten Finger der linken Hand und wechselt, aber schnell, diesen Griff durch den Hebelgriff mit dem Zeigefinger, welches bei einiger Uebung sehr leicht geht, dadurch wird obige schwierige Stelle so gut wie jede andere gebunden. Für diese Finger-Auswechslung gilt die Bezeichnung 5 — 2, das heisst so viel: Zuerst der 5te Finger der linken Hand dann der 2te der Rechten. Ferner ist noch zu bemerken, dass wenn nach diesen beiden obengenannten Tönen ein **Cis** oder **Fis** folgt, das **Cis** oder **Fis** auch mit der oben bei diesen Tönen besprochenen Aushebung ⍏ genommen werden kann, wodurch der 5te Finger der linken Hand für diese beiden letzteren Töne frei wird.

D & A.

Die Töne **D** und **A** beanspruchen keine Regel, nur ist bei dem Tone **D** zu bemerken, dass er in pianissimo genommen, etwas mehr Neigung zum Steigen (d. h. höher werden) zeigt, als die übrigen Töne. Dieses zwar kaum hörbare Steigen findet überhaupt bei Blasinstrumenten, welche eine geschlossene Pfeife bilden wie: Oboe, Fagott etc. etc. statt, während die offene Pfeife: „die Flöte", im Piano die Neigung zum tiefer werden hat.

Es & B.

4 2 4 / 2 2 2

Die Töne **Es** und **B** erfordern wieder eine längere Besprechung und viele Aufmerksamkeit in der richtigen Behandlung. Als Regel mag hier gelten, dass in der Scala die beiden Töne stets mit dem 4ten Finger der linken Hand genommen werden, wenn vor dem **Es** ein **D** und vor dem **B** ein **A** vorausgeht; kommt aber in der Scala dem **Es** ein **Des**, und dem **B** ein **As** voraus, so werden dieselben mit dem Zeigefinger der rechten Hand durch den Hebel genommen, welches dann mit 2 bezeichnet ist. In gebrochenen Accord-Passagen werden nach Oben die beiden Töne mit dem Zeigefinger genommen, und nach Unten mit dem 4ten Finger; also z. B.:

2 4 oder 2 4 4 2

oder 2 4 4 2 4 etc.

Nun sind noch über das **B** einige Bemerkungen zu machen. In sehr schnellen Accord-Passagen z. B.:

etc.

wird das **B** mit der Gabel genommen wofür das Zeichen ◯ gilt. Auch ist der Gabelgriff **B** wenn der 4. Finger der rechten Hand sein Tonloch deckt, durch welches sich auch die Fis- Klappe schliesst, recht gut zu gebrauchen. Jedoch halte sich der Schüler genau an die Bezeichnungen in dieser Schule und übe den Es- und B-Griff mit **2** bezeichnet vollständig, welches ihm die besten Vortheile bereitet. Noch ist eines anderen B-Griffes zu erwähnen, welcher in gewissen raschen Stellen sehr nothwendig ist, und ohne welchen dieselben kaum auszuführen sind. Es ist dies der Gabelgriff ◯ mit dem auf seinem Tonloch aufliegenden Zeigefinger der rechten Hand und in der Schule mit $\overset{\circ}{2}$ be-

zeichnet. Dieser so gegriffene Ton ist schwerbläsig und unwillig, und die Embouchure muss denselben recht fest erzwingen, er ist auch wohl nicht ganz stichhaltig in der Stimmung, was jedoch nicht zu hören ist, da er nur bei schnellen Gängen angewendet wird, z. B.:

etc.

E & H.

3 — △

Die beiden Töne **E** und **H** bieten durchaus keine technischen Schwierigkeiten und bedürfen nur der Bemerkung, dass das **E** sich eher in der Stimmung der Tiefe zu neigen möchte, und dass bei dem Tone **H** es gut ist, wenn er in nächster Bindung mit dem **C** steht, also z. B.: , von der rechten Hand den 5., 4. und 3. Finger jeden auf sein treffendes Loch zu legen. Diess bezweckt eine leichtere und feinere Ansprache der beiden Töne, auch ist die Klangfarbe eine schönere; in diesem Fall steht das Zeichen 3 und △ darunter, welches letztere das Wiederaufheben der drei Finger bedeutet.

3 ———— △

F & C.

Von den beiden, theilweise gleichgriffigen, Tönen **F** und **C** bedarf jeder einzelne seiner besondern Besprechung. Der Ton **F** wird in der Scala, in welchen ihm der Ton **E** vorausgeht, mit der Klappe, welche mit dem dritten Finger der linken Hand gedrückt wird, genommen, und ist mit 3 bezeichnet; geht aber der Ton **Es** voraus, so muss er als Gabelgriff, welcher auf dieser neu construirten Clarinette ganz gut ist, genommen werden. Dieser Gabelgriff ist mit ◯ bezeichnet. In allen gebrochenen Accord-Passagen muss das **F** stets als Gabelgriff gebraucht werden, z. B.

etc.

Da aber der Klappenton doch volltöniger ist, was in gehaltenen Tönen besonders wichtig ist, so ist an der **F**-Klappe ein Hebel angebracht, der es möglich macht, von allen Tönen, ausser dem tiefen **E** und dem gleichgriffigen **H**, mit Leichtigkeit in das **F** binden zu können, derselbe wird mit dem fünften Finger der linken Hand gedrückt, und daher auch mit 5 bezeichnet.

Sollte auf den Instrumenten das Gabel **F** mit der Zeit höher werden, so wird wahrscheinlich das **C** in eben diesem Grad tiefer werden. In diesem Falle wird die Bohrung des Mittelstücks etwas eingegangen sein, und mit einer vorsichtigen Nachbohrung desselben ist leicht nachgeholfen. Sollte diess beim Mittelstück nicht der Fall sein, so lasse man die Bohrung der Birne und des Mundstückes untersuchen, welches dieselbe Wirkung hervorbringt.

Für den Ton **C** mit ◯ bezeichnet, mag als Regel gelten, dass er in allen Scalen und Passagen als Gabelgriff genommen wird, daher der Schüler diesen für jeden Anfänger schwierigen Ton sehr aufmerksam auf die Embouchure studiren muss. Auch fällt allen Anfängern der technische Griff von **H** zu **C** schwer, da dieselben gewöhnlich, während sie von H zu C gehen wollen, den Zeigefinger der linken Hand früher aufheben, ehe das **C** vollständig ergriffen wird, wodurch sich ein unartikulirter Zwischenton hören lässt. Der Schüler übe daher diesen Griff sehr sorgsam. In den kleinen Fingerübungen des ersten Theils dieser Schule findet sich Gelegenheit genug hierzu. Ein zweites **C** kann wie das Klappen **F** genommen werden, ist aber nur bei Triller, wovon weiter unten die Sprache ist, und bei schnellen scalaartigen Passagen, die nur bis in dieses **C** gehen und gleich wieder scalaartig umkehren, anwendbar, und dieses wieder nur wenn dem **C** ein **H** vorausgeht, ist es hingegen ein **B**, so muss das C mit der Gabel genommen werden, also z. B.

etc.

Der Ton **C** ist selbst für weiter vorgeschrittene Clarinettspieler immer ein schwieriger, namentlich wenn derselbe piano angegeben werden soll. Neben dem, bei dem Tone **H** angegebenen Vortheil, eine leichtere Ansprache desselben durch das Auflegen der drei unteren Finger der rechten Hand zu bewirken, welches auch für das Gabel **C** gilt, ist noch eines andern Griffes zu erwähnen, welcher wenigstens auf meinen Clarinetten vorzüglich anspricht, und mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit im grössten pianissimo genommen werden kann.

Man nehme in der linken Hand den Gabelgriff **B**, und greife mit der rechten Hand den Ton **Es**, so wird man sich von dem Hiergesagten überzeugen. Derselbe ist in der Schule mit Es bezeichnet. Auch gebrauche ich denselben manchmal selbst bei Passagen, wie z. B.

etc. etc.

welches auch viel leichter zu greifen ist, oder in Stellen wo dem Tone **C** ein Des vorausgeht, welches mit dem Griffe ○ bezeichnet ist (siehe den Ton **Des** gleich unten) z. B.

welches sich bei dem Fortissimo auf diese Art gegriffen, viel schärfer und rapider spielt und auch ebenso klingt.

Fis.

Der Ton **Fis**, welcher blos durch die Deckung des G-Loches mit dem Daumen der linken Hand genommen wird, bietet weder in technischer noch irgend einer andern Art eine Schwierigkeit, und bedarf keiner weiteren Erörterung.

Cis.

Anders ist es mit dem Tone **Cis** oder **Des**, welcher auf drei verschiedene Arten genommen wird. Die erste Art ist der gewöhnliche Griff für diesen Ton, man greife nämlich das Es und hebe blos den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloche auf. Dieses **Cis** wird bei jeder Scala und allen scalaähnlichen Figuren gebraucht, und ist in der Schule mit 5 bezeichnet, da die unteren fünf Finger alle beschäftigt sind. Das zweite Cis wird folgendermassen gegriffen: man greife mit der rechten Hand Es und mit der linken Hand Fis so hat man das zweite **Cis**, welches ich in Stimmung und edlerer Tonfarbe dem ersteren vorziehe, und so viel als nur möglich gebrauche, das heisst, wenn die Technik nicht darunter leidet. Vorzüglich gebrauche ich es in gesangreichen Stellen, da der Ton auch ausdrucksfähiger ist. Dieses **Cis** ist in der Schule mit ○ bezeichnet und wird bei der Trillerlehre seinen besondern Vortheil beweisen. Das dritte **Cis** gebrauche ich als Octavengang von dem unteren Cis in seine höhere Octave und von da zurück, es spricht sehr leicht und sicher an, und ist auch technisch in diesem Falle am leichtesten zu nehmen. Der Griff dazu ist folgender: man greife den Ton **Cis** und hebe nur den vierten Finger der rechten Hand nebst den Zeigefinger der linken Hand zu gleicher Zeit von seinem Tonloche auf, und man hat ein ganz schönes **Cis**. Dieser Griff wird mit 8 bezeichnet weil er für den Octavensprung gebraucht wird.

G

Der Ton G auch das leere G genannt, weil kein Finger bei diesem Ton beschäftigt ist, bedürfe keiner näheren Erwähnung wenn nicht einige Vortheile zu beachten wären. Gerade weil bei diesem Tone alle Finger von den Tonlöchern entfernt sein müssen, bieten sich für den Anfänger manche technische Schwierigkeiten. Wenn z. B. ein Violinspieler folgende Stelle sieht, und man sagt ihm, dass dies für den Anfänger nicht leicht sei, so hat der Violinspieler gut lachen, denn derselbe braucht zur Ergreifung eines Tones immer nur einen Finger, wenn man ihm aber sagt, dass der Clarinettist um von G zu H zu kommen, 9 Finger in Bewegung setzen muss, so wird er wohl nicht mehr lachen. Es gilt daher als Regel bei schnellen Passagen den vierten Finger der linken Hand **stets** auf seinem Tonloche liegen zu lassen, wenn derselbe bei irgend einem Tone, der unmittelbar dem Tone G vorausgeht, schon auf seinem Tonloch gelegen ist, und die **rechte Hand so viel als möglich liegen zu lassen**, wenn dem **G** Töne vorausgehen, die mit der rechten Hand gegriffen werden. Wenn ich also z. B. folgende Stelle spiele:

etc.

so lasse ich sammt dem vierten Finger der linken Hand bei 1 das **c**, bei 2 das **d**, bei 3 das **e**, bei 4 das **f**, bei 5 das **e** liegen, und bei 6 das **c**, bis der Takt vollendet ist; oder bei folgender Stelle:

etc.

lasse ich sammt dem vierten Finger der linken Hand bei 1 das **g**, bei 2 das **a**, bei 3 das **h**, bei 4 das **g**, bei 5 blos den **vierten** Finger der linken Hand, bei 6 das **c**, bei 7 das **h**, bei 8 das **c**, bei 9 das **d**, bei 10 das **c** liegen. Zu

bemerken ist noch, dass auf meinem Instrumente der dritte Finger der linken Hand, wie viele Clarinettisten es thun, nicht liegen gelassen werden darf, da derselbe auf einen Ring ruht, welcher die Fis- Klappe schliesst. Deckt nun der dritte Finger sein Tonloch, so würde die Fis-Klappe, welche eine offenstehende ist, durch diesen Ring geschlossen werden, und das G würde hierdurch merklich zu tief.

As, A

Bei den drei Tönen **As** **A** und **B** gilt dieselbe Regel welche ich soeben bei dem Tone G in Betreff des Fingerliegenlassens aufgestellt habe, und ich verweise hier auf den §. 4 in welchem ich von der Handhaltung, und obiger beiden ersten Töne gesprochen habe. Die kleinen Fingerübungen des ersten Theils der Schule werden Gelegenheit genug bieten, diese drei Töne gehörig zu üben. Das Weitere bei der Triller-Lehre.

B.

D.

Für den Ton D habe ich verschiedene Griffe, welche auf folgende Art gebraucht werden können. Das D mit ○ bezeichnet, ist der gewöhnliche Griff und mag als Regel gelten: dass derselbe für alle Scalen und Passagen der bestimmte Griff ist. Man greife den Ton Es und hebe den dritten Finger der rechten und den Zeigefinger der linken Hand jeden von seinem Tonloche und wir haben diesen mit ○ bezeichnet erhalten. Dieser Ton wie überhaupt alle von C angefangenen höheren Töne, bedürfen einer sehr sorgsamen und fleissigen Uebung, da bei denselben die richtige Embouchure das wesentlichste ist. Alle diese Töne sind mehr oder weniger nur durch die Embouchure künstlich erzeugt, und man kann sich durch ein Nachlassen derselben augenblicklich überzeugen, da entweder hierdurch gänzlich unartikulirte oder tieferliegende Töne zum Vorschein kommen. Das zweite D welches mit 4 bezeichnet ist und man dadurch erhält, wenn man den Klappengriff **F** nimmt und den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloche hebt, und dazu noch die Es Klappe öffnet, gebrauche ich in Stellen, wenn ich von diesen obigen Klappenton F oder dem gleichgriffigen tiefen B nach D gehen will, also z. B.

etc.

das dritte D mit ○ (a) bezeichnet, erfordert, um es sicher zu erhalten, ein genaues Auffinden durch die Embouchure, der technische Griff dafür ist folgender: Man lege alle Finger der rechten Hand jeden auf sein Tonloch, hebe jedoch den Zeigefinger derselben Hand von seinem Tonloche auf, greife mit der linken Hand den Ton C und öffne mit dem Zeigefinger derselben Hand die A-Klappe , und man hat den Griff zu diesem Ton. Doch lässt sich dieser Ton, auf diese Art gegriffen, kaum frei anspielen, jedoch in Verbindung mit dem Tone **C** geht es ganz gut, wenn man die richtige Embouchure durch Uebung dazu gefunden hat, und wenn bei dem Tone C, wie oben die dem Tone H gelehrt wurde, die drei Finger der rechten Hand auf ihre Tonlöcher gelegt werden. Dieser Griff wird auch nur in schnellen Gängen gebraucht, und selbst nur wenn denselben der Ton C vorausgeht und wieder darauffolgt. Also zum practischen Beispiel dienen folgende Stellen:

etc., oder

etc.

das vierte D mit dem Zeichen ○ (as) wird, ausser bei Triller, in sehr seltenen Fällen gebraucht. Wenn man mit der rechten Hand **Es** und mit der linken Hand **Fis** greift, und dazu mit dem betreffenden Finger die As- Klappe öffnet, so erhält man diesen Ton bei guter Embouchure ganz leicht, und derselbe ist namentlich in Verbindung mit dem Tone Cis , in welcher er auch eigentlich ausser den Trillern nur gebraucht wird,

sehr leicht bis zum Pianissimo anzugeben, jedoch muss das **Cis** unbedingt so genommen werden, wie es oben mit dem Zeichen ◯ erklärt wurde also z. B.

pp etc.

Ich gebrauche diesen Griff namentlich öfters im Orchester-Spiel, wenn mehrere Pausen vorausgehen und eine ähnliche Stelle kommt wie oben, mit welcher man gleich Pianissimo einsetzen muss, da beide Töne **Cis** und D auf diese Art genommen sicherer und williger ansprechen.

Es.

Der Ton **Es** wird ebenfalls unter gewissen Bedingnissen auf verschiedene Art genommen. Ist dieser Ton mit 2 bezeichnet, so greift man den Ton **Fis**, hebt jedoch den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloch auf, aber greift wohl bemerkt n i c h t die Es- Klappe dazu, wie dasselbe auf den früheren Instrumente üblich war. Dieses **Es** ist das Meistgebrauchte und in der Klangfarbe und Kraft des Tones das Beste, wenn jedoch das Blatt nicht sehr gut ist, im Piano nicht ganz verlässig; es wird aber in allen Scalen (ausser den chromatischen), und scalaartigen Passagen, und überhaupt in allen Passagen gebraucht. Der zweite Griff für **Es**, welcher mit **3** bezeichnet ist, wird in der chromatischen Scala gebraucht. Da in der chromatischen Scala dem Tone **Es** das **D** vorausgeht, welches mit ◯, und das **E** welches (siehe weiter unten) mit 2 bezeichnet ist, folgt, und beide Töne **D** und **E** die Es Klappe bedürfen, bei dem **Es** aber, mit 2 bezeichnet, die Es-Klappe n i c h t benützt werden darf, so würde es für eine ruhig und schnellfortlaufende chromatiche Scala zu schwierig sein, den Es-Griff (2) zu benützen. Ich habe für diesen Fall daher den Griff mit 3 bezeichnet. Derselbe wird auf eine zwar etwas eigenthümliche aber zur Ausführung praktische Weise genommen. Man greife zuerst den Ton D hebe den vierten Finger der rechten Hand von seinem Tonloche, und ergreife mit dem dritten Finger derselben Hand die F-Klappe. Auf diese Art kömmt zwar ein fremder Finger auf diese Klappe, und der Griff wird für den Spieler anfangs etwas fremdes und unbequemes haben, bei einiger Uebung aber, ihn bald als sehr zweckmässig und für die chromatische Scala jedenfalls als sehr praktisch erscheinen. Man übe nur folgende Stelle mit den bezeichneten Griffen recht tüchtig,

0 3 2 5 2 3 0 3

Diese Regel gilt jedoch nur wenn die chromatische Scala oder ein ähnlicher Gang im schnellen Tempo steht.

Das 3te **Es**, mit 3 bezeichnet, soll nur gebraucht werden, wenn man diesen Ton piano angeben muss. Der Griff ist folgender: mit der rechten Hand greife man dieses **Es**, ebenso wie das Vorhergehende mit 3 bezeichnet (aber auch mit dem dritten Finger der rechten Hand die F-Klappe), jedoch mit dem Unterschied, dass man den Daumen der linken Hand von dem G-Loch entfernt ohne jedoch die H-B- Klappe zu schliessen, und den Zeigefinger der linken Hand wieder auf sein Tonloch legt. Dieser Griff scheint etwas complicirt, wird aber bei einiger Uebung bald angeeignet und entschädigt dieselbe hinlänglich durch seine leichte und gute Ansprache. Sollten jedoch Töne diesem **Es**-Griffe vorausgehen, welche den Griff mit dem dritten Finger der rechten Hand nicht binden lassen, was vorzüglich nur stattfinden wird, wenn die rechte Hand mit den Tönen welche diese Hand zu greifen hat beschäftigt ist, so kann und soll die F- Klappe statt mit dem dritten Finger der rechten Hand mit dem fünften der linken Hand durch den F-Hebel genommen werden also z. B. bei ähnlichen Fällen wie folgender:

Andante. pp etc.

1 2 3 4 5

Hier nehme ich bei 1 den Es-Griff 3 mit dem dritten Finger der rechten Hand, bei 2, 3 und 4 nehme ich aber statt den dritten den fünften Finger der linken Hand und bei 5 wieder den dritten Finger der rechten Hand um gut und schön das darauf folgende D binden zu können. Dieser letztbeschriebene Griff wird jedoch nur in langsamen und getragenen Stellen, welche zart vorgetragen werden müssen, angewendet, da er für schnellere Gänge und Passagen vielleicht zu schwer werden wird, und ist nur als Ersatz für den ersten Es-Griff (mit 2 bezeichnet) zu betrachten, wenn das Blatt keine zarte Ansprache dieses ersten Griffes gestattet. Der vierte Es-Griff wird nur in zwei Fällen gebraucht, welche aber häufig vorkommen: Wenn nämlich ein Gang bis zu dem Tone **Es** h i n a u f g e h t und diesem **Es** ein D v o r a u s g e h t und w i e d e r folgt, also z. B.

etc.

oder bei dem hohen D-Triller, welcher mit **Es** getrillert wird. Der Griff ist folgender, man nehme das D (○ bezeichnet) und öffne mit dem Zeigefinger die As- Klappe. Das fünfte Es endlich wird gegriffen wie der Ton Cis, (mit ○ bezeichnet) nur mit dem Unterschiede, dass man noch dazu die A- Klappe mit dem Zeigefinger öffnet. Bei diesem Ton gilt dasselbe in Betreff der Embouchure was bei dem Tone D, mit ○ bezeichnet, gesagt habe, und wird auch nur in denselben Fällen gebraucht wie dieser. Folgende Stelle z. B. wäre mit keinen andern Griffen möglich schön zu geben, als mit denjenigen, welche ich hier angebe.

Andante. p etc.

so schwierig diese Stelle mit ihren vielen Bezeichnungen aussieht, so sehr leicht und einfach ist dieselbe, da die rechte Hand vom ersten Des angefangen auf dem Tone Es bis zu Ende dieser Stelle liegen bleibt, und die linke nur bei 1 und 3 die A- Klappe zu öffnen braucht, und bei 2 und 4 das Gabel B zu nehmen hat. Auf diese Art wird der Mordent auf dem Tone **Des** gemacht und ähnliche Stellen wie folgende, wenn dieselben nicht über dieses Es hinausgehen.

etc.;

hier wird bei 1 wieder der gewöhnliche **C**-Griff genommen. Das Weitere bei der Trillerlehre.

E.

Der Ton **E** kann auf 3 verschiedene Arten genommen werden. Der erste, welcher mit 2 bezeichnet ist, findet sich auf folgende Art: man greife den Ton **G** , hebe den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloch, und öffne die **Es**- Klappe mit dem betreffenden Finger der rechten Hand. Es ist dieses letztere um so nöthiger, da der Druck auf die Es-Klappe die Fis- Klappe von selbst schliesst, und dieses **E** sonst in der Stimmung zu hoch würde. Dieser Griff für das E ist der normalmässige für alle Scalen und Passagen. Derselbe ist jedoch, wie alle andern höheren Töne vom C angefangen in der Ansprache sehr abhängig von der Güte des Blattes, welches öfters bei grösster Güte unwillige Launen für einzelne Töne hat. Jeden Clarinettisten macht dieses E öfter zu schaffen als ihm lieb ist, wenn er dasselbe namentlich piano angeben soll. Ich habe diesem Mangel durch einen neuen Griff völlig abgeholfen, da derselbe sich im grössten pianissimo nur bei einiger Uebung angeben lässt, und ist der zweite mit ○ bezeichnete. Der Griff dazu ist folgender: Mit der linken Hand nehme man den Ton **G** und hebe dann den Daumen derselben Hand von seinem Tonloch, jedoch ohne die **HB**-Klappe zu schliessen, und man hat auf diese Weise das bestansprechendste **E**. Sollte jedoch dieses **E** durch die Stärke des Blattes zu scharf werden, so lege man den 5. Finger der rechten Hand auf die C- Klappe, und genügt dies nicht, so öffne man mit demselben Finger die Es- Klappe. Dieses E wird so manchem Clarinettisten aus der Verlegenheit helfen, und ist vorzüglich bei zarten und gesangvollen Stellen zu empfehlen, da es auch in der Tonfarbe milder ist.

Das mit b bezeichnete **E** wird nur in sehr seltenen Fällen gebraucht, nämlich wenn die **E-dur** Scala rasch auf diesen Ton zueilt, und mit demselben auch schliesst; also in folgendem Fall:

etc.

Sein Griff stammt aus dem kurz vorher besprochenen hohen Es Griff. Man nehme also diesen **Es**-Griff (mit ◯ bezeichnet), hebe nur den Daumen der linken Hand von seinem Tonloch und man hat das **E** mit b bezeichnet. Bei genauerer Untersuchung wird man finden, dass man eigentlich den Ton B gegriffen hat. Zu bemerken ist noch, dass es bei obiger E-dur Scala ganz unnöthig ist bei den 3 letzt bestimmten Tönen Cis, Dis und E mit der rechten Hand den Ton **Es** zu greifen; man lasse von **A** angefangen die rechte Hand ganz frei und spiele die letzten 3 Töne wie:

natürlich bei 1 und 2 mit der geöffneten **H-B-** Klappe.

F.

Der Ton **F** wird ebenfalls auf 4 verschiedene Arten gegriffen, je nachdem die Bedingnisse der erleichterten Technik oder Ansprache des Tones es erfordern. Es ist hier bei diesem Ton unmöglich eine ganz bestimmte Regel aufzustellen, da dieselbe so viele Ausnahmen erleiden müsste, dass die Regel selbst als Ausnahme nur erscheinen würde. Die richtige Benützung der hier angegebenen 4 Griffe lernt sich am besten durch die vielen practischen Beispiele in dieser Schule, man beobachte nur ganz genau die Bezeichnungen in den Scalen, Fingerübungen und Etüden.

Das erste mit ◯ bezeichnete **F** wird wie das Gabel-**B** mit der linken Hand genommen, und mit der rechten nur die **Es**-Klappe geöffnet. Dieses **F** ist im Ton das kräftigste und klingendste, und wird im allgemeinen am besten bei forte gespielten Tönen und Passagen angewendet, ist aber nicht so willig in der Ansprache, daher für feinere Stellen nicht so gut geeignet wie das folgende: Das zweite F mit d bezeichnet wird folgendermassen erhalten: Man greife den Ton **D**, und öffne mit dem 5. Finger der linken Hand die **As**- Klappe, und der Ton **F** erscheint auf die leichteste Art. Dieses **F**, so gegriffen, ist für alle jene Fälle das Beste und Vorzüglichste, wenn dieser Ton mit andern fein und zart verbunden werden muss, wird jedoch seiner leichten Ansprache halber auch bei Passagen und grossen Sprüngen benützt. Das dritte **F** mit 5 bezeichnet erhält man dadurch, dass man den Ton **E**, welcher oben bei der Erklärung dieses Tones mit 2 bezeichnet ist greift, und die **As**- Klappe dazu öffnet. Für diesen Griff lässt sich eher eine Regel aufstellen, da derselbe weniger benützt wird, und hauptsächlich nur in scalaartigen Figuren mit vorausgehenden und gleich wieder darauffolgenden hohen **E** gebraucht wird, wie in folgenden Fällen, z. B.:

etc.

Das vierte **F** ist eigentlich ganz derselbe Griff wie dieser Letzte, nur mit dem Unterschiede, dass die **As**-Klappe nicht mit dem 5. Finger der linken Hand, sondern der Hebel dieser **As**-Klappe durch den Zeigefinger der rechten Hand gedrückt wird, welches nur bei dem hohen **E-F**-Triller geschieht.

Fis.

Den Ton **Fis** erhält man durch zwei verschiedene Griffe. Man greife mit der rechten Hand **Es** und mit der linken Hand **A**, so ist dies der Griff, welcher mit 5 bezeichnet ist, und welcher als Hauptgriff für den Ton **Fis** gelten mag. Derselbe ist sehr gut in der Ansprache, und in Verbindung mit den meisten hohen Tönen, bei einiger Uebung leichtgriffig.

Das 2. **Fis**, mit ◯ bezeichnet, ist in der Behandlung der Embouchure ein viel schwieriger Ton. Derselbe wird wie das **C** mit ◯ bezeichnet genommen, mit dem kleinen Unterschiede, dass die rechte Hand die **Es**-Klappe durch den betreffenden Finger öffnen lässt. Schon durch seine gänzliche Gleichgriffigkeit mit dem für den Anfänger ohnedies schwierigen C, sieht man, dass derselbe nur durch die Embouchure erzeugt ist. Bei diesem Ton muss die Embouchure sehr fest sein, und die Unterlippe stark auf das Blatt drücken. Man lasse sich anfangs durch einige misslungene Versuche nicht abschrecken, da derselbe durch seine Leichtgriffigkeit so manchen Vortheil gewährt,

und als Triller in Verbindung gebracht mit dem hohen G, für welches in diesem Fall auch ein eigenes, (siehe im nächstfolgenden Tone) gelehrt wird, sich ganz vortrefflich bewährt, sowohl in der Leichtigkeit der Behandlung, als auch in der kräftigern Klangfarbe. Da aber dieses **Fis**, frei angegeben, zu unsicher ist, so wird es meist in Verbindung mit aufsteigenden Läufen gebraucht, z. B.:

etc. etc. — oder etc.

Obige beide Stellen liessen sich mit dem ersten für **Fis** angegebenen Griff wohl schwerlich schön binden und spielen.

G.

Der Ton **G**, mit 5 bezeichnet, wird auf folgende Weise gegriffen. Man nehme in der rechten Hand den Ton **Es** und in der linken Hand den Ton **H**. Leicht wird man hieraus seine nahe Griffverwandtschaft mit dem vorhergehenden Tone **Fis**, welches ebenfalls mit 5 bezeichnet ist, erkennen. Auch dieser Griff gilt wie beim **Fis** als Hauptgriff für alle Scalen und Passagen bis auf wenige Ausnahmen, und ist sehr gut in Ansprache und Ton.

Bei dem 2. **G** mit ◯, gilt dasselbe über Embouchure, Ansprache und Gebrauch, was im vorhergehenden Fis mit ◯ bezeichnet gesagt wurde. Auch hier lässt sich die nächste Griffverwandtschaft nicht leugnen, da derselbe wie eben dieses Fis (◯) genommen wird, mit Ausnahme, dass der 4te Finger der linken Hand die **B**-Klappe öffnet. Will man aber den Triller auf dem **Fis** mit ◯ bezeichnet, spielen, so nehme man die B-Klappe statt mit dem 4. Finger der linken Hand durch den Hebel mit dem Zeigefinger der rechten Hand; in diesem Falle steht 2 bei dem Trillerzeichen, wodurch dieser Triller sehr leicht wird, (siehe Triller). Folgende Stelle wird den Beweis liefern, dass dieselbe und andere Aehnliche nur mit den bezeichneten Griffen leicht und sicher zu spielen sind:

Noch ist zu bemerken, dass wenn die chromatische Scala nur bis zu dem hohen **G** hinauf, oder von demselben angefangen, heruntersteigt, es am besten ist **G** und **Fis** mit ◯ bezeichnet zu nehmen, und die chromatische Scala in diesem Falle mit folgender Bezeichnung zu spielen:

etc.

Ein drittes hohes **G**, welches ich nur in dem Falle gebrauche, wenn es nach dem hohen **As** unmittelbar folgt, und darauf wieder dieses **As** folgt, erhält man, wenn man mit der linken Hand den Ton **A** greift, und mit der rechten Hand den Ton **C**, jedoch den 4. Finger dieser Hand von seinem Tonloch entfernt. Ich habe diesen Griff für einige im pianissimo gegebenen Stellen als nothwendig gefunden, da sich der Ton **G** so gegriffen, am sichersten dem hohen **As** anschliesst, und ähnliche Stellen wie folgende sich am Besten mit diesem As verbinden:

pp

* Diesen **As-Griff** siehe in der darauffolgenden Erklärung des Tones.

As.

Der normalmässige Griff für das hohe **As** wird gefunden, wenn man in der linken Hand das Gabel B, und in der rechten Hand das Gabel F greift, jedoch dazu die C- Klappe schliesst. Da dieser Griff eigentlich aus 2 Gabelgriffen besteht, ist derselbe mit 8 bezeichnet. Dieser Ton ist, auf solche Art gegriffen, bestimmt und sicher in allen Nuancen zu gebrauchen, und daher für alle Scalen (mit wenigen Ausnahmen) und Passagen zu benützen. Sollte dieses **As** durch die Laune des Blattes etwas tiefer stimmen, so öffne man mit dem betreffenden Finger die Cis- Klappe und der Ton stimmt dann gewiss. Man vergleiche dieses **As** auch in seiner Verbindung mit dem Tone **G** mit ○ bezeichnet. Das zweite mit 3 bezeichnete **As** erhält man leicht, wenn man den Ton G, mit 5 bezeichnet, greift, und nur mit dem 3. Finger der linken Hand die F- Klappe öffnet. Dieser Griff wird nur gebraucht, wenn diesem **As** obiges **G**, aus welchem der **As** Griff stammt, vorausgeht und unmittelbar wieder folgt also z. B.:

etc.

und wenn das hohe **G** mit **As** getrillert wird.

A.

Das für alle Scalen und scalenartige Passagen beste **A** findet sich, wenn man den Ton **Es** greift, und nur den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloch aufhebt. Es ist derselbe Griff, welcher wie das **Cis** mit 5 bezeichnet, genommen wird, ein daher blos durch die Embouchure erzeugter, jedoch bei einiger Uebung ganz sicher ansprechender Ton, und ist in allen Nuancen zu gebrauchen. Für diesen Griff gilt das Zeichen es. Der mit ○ bezeichnete Ton **A** wird gefunden, wenn man das Gabel **B** mit der linken Hand greift. Da aber dieses A gewöhnlich etwas scharf ist, so legt man in diesem Fall den 4. Finger der rechten Hand auf sein Tonloch, wodurch auch die Fis-Klappe schliesst, und dieses **A** stimmt dann gewiss. Dieser A-Griff wird gewöhnlich bei gebrochenen Accord-Passagen und grösseren Sprüngen gebraucht, spricht auch bei richtiger Uebung sehr gut, leicht und sicher an. Der weiter Vorgeschrittene vergesse, nicht bei diesen hohen Tönen, was ich am Schlusse des 4. Paragraphes über das leichte Drehen des Mundstücks von Links nach Rechts bemerkt habe. Das 3. mit g bezeichnete A wird wie **G** gegriffen, jedoch mit dem auf seinem Tonloch aufgelegtem 4. Finger der rechten Hand, und ist nur für den gewiss seltenen Fall hier angegeben, wenn man das hohe **A** mit dem hohen **B** trillern will, welches sehr leicht ist. da dies mit der As- Klappe bewerkstelligt wird (siehe den Ton B mit as bezeichnet).

B.

Das hohe **B** kann auf 2 verschiedene Arten gebracht werden. Der für alle Fälle vorzüglichere Griff ist leicht zu finden. Man nehme den Ton C, hebe den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloche und mit richtiger Embouchure ist dieser Ton leicht erzeugt, derselbe schliesst sich allen zunächstfolgenden Tönen leicht und bindend an, und ist selbst mit dem Entferntesten leicht in Verbindung zu bringen. Seiner Griffähnlichkeit mit dem Tone **C** zu Folge ist er auch mit: c bezeichnet.

Das zweite **B** wird nur wie der Ton As gegriffen mit aufgelegtem 4. Finger der rechten Hand. Da er ein rein durch die Embouchure erzeugter Ton ist, so wird er auch nur hauptsächlich in der Verbindung mit dem hohen **A**, welches mit **G** bezeichnet ist, als dessen Trillerton gebraucht.

H.

Das hohe H ist am sichersten und besten durch folgenden Griff hervor zu bringen. Man nehme in der linken Hand den Ton A, in der rechten Hand den Ton E, und schliesse dazu mit dem betreffenden 5ten Finger derselben Hand die C-Klappe. Sollte das Blatt diesen Ton etwas treiben und zu hoch geben, so helfe man sich in diesem Falle durch Folgendes: Man greife mit der rechten Hand statt den Ton E den Ton C, und hebe nur den Zeigefinger derselben Hand von seinem Tonloche, und das H ist tiefer geworden; natürlich die linke Hand bleibt unverändert auf dem Tone A liegen.

C.

Das hohe C ein rein durch die Embouchure künstlich erzeugter Ton, wird am Besten wohl durch folgende Griffe erhalten. Mit der linken Hand nehme man den Ton H, und mit der rechten Hand greife man den Ton F, mit 4 bezeichnet. Doch ist dessen leichtes und schweres Hervorbringen gänzlich vom Blatte abhängig; wie die noch folgenden Töne.

Cis.

Das hohe Cis erhält man am sichersten durch folgenden Griff: die linke Hand greift das Gabel-B und die rechte Es. Dieses Cis ist mit diesem Griff bei gutem Blatt mit Sicherheit hervor zu bringen.

D.

Das hohe D liegt bei gutem Blatt ebenfalls noch in der Möglichkeit, wird aber stets nur ein Ausnahmsfall sein, und so setze ich diesen Ton mehr als Curiosität hierher. Der Griff dazu ist: Man greift den Ton Cis hebe aber den 4. Finger der rechten Hand und den Zeigefinger der linken Hand jeden von seinem Tonloch, und man hat ein hohes D, welches spielen kann, wer Lust dazu hat.

§ VI.

Der Triller und seine Lehre.

Der Triller ist in seiner richtigen technischen Behandlung einer der schwierigsten Manieren und Verzierungen und bedarf eines rastlosen und beharrlichen Studiums. Es ist nicht zu leugnen, dass der Triller ebenso wie die Technik, die Tonbildung, das staccato und überhaupt alles, was zur höheren Kunst gezählt wird, eine glückliche Anlage des Künstlers erfordert, denn die Natür spottet auch hier öfters allen Bemühungen des mit besten Anlagen begabten Künstlers, und ich habe Virtuosen gekannt, welche bei der ausgebildetsten Technik keinen schönen Triller spielen konnten, und wieder andere, denen es unmöglich wurde bei grösster Uebung ein staccato mit Sicherheit zu bringen. Doch da sich keine Lehre um individuelle Begabungen und Nichtbegabungen kümmern kann, so fordert dieselbe das emsigste Bemühen, den Anforderungen der Kunst zu genügen, und der für das Eine oder Andere mit weniger Talent und Anlagen Begabte, wird durch sein rastloses Streben nach Vervollkommnung wenigstens so viel erreichen, dass er seine Schwächen mit künstlerischem Anstand zu decken weiss.

Der Triller besteht aus zwei schnell und öfters auf einander folgenden Tönen, welche entweder je nach der Vorzeichnung eines Stückes aus einer grossen oder kleinen Secunde bestehen, und von dem der tiefere Ton der Hauptton ist, auf welchen der Triller eigentlich geschlagen wird. Wie eben gesagt, bedingt die Tonart, in welcher sich die Note befindet, auf welcher der Triller steht, entweder die kleine oder grosse Secunde, so dass es also ein grosser musikalischer Verstoss wäre, wenn ich bei folgender Note: mit E, und bei: mit Es den Triller schlagen würde. Sollte dies aber trotz der Vorzeichnung dennoch geschehen müssen, welches oft vorkommen kann, wenn diese Triller-Hauptnote einer andern Harmonie angehört, so wird bei dem ersten Fall ein ♮, bei dem Zweiten ein ♭ oder in andern Fällen ein ♯ über oder neben das Trillerzeichen gesetzt.

Es gibt verschiedene Gattungen von Trillern, welche aber im Ganzen genommen, nicht sehr wesentlich von einander verschieden sind. So fangen einige den Triller mit der obern Note an, z. B.:

tr

geschrieben ausgeführt

andere, denen ich mich selbst anschliesse, fangen den Triller mit der Note an, auf welcher der Triller steht, also z. B.:

tr

geschrieben ausgeführt

Die Gründe warum ich letztere Art vorziehe sind: erstens, dass der Ton, auf welchem der Triller steht, bestimmter angegeben ist, und zweitens, dass ich mich in der ersten angegebenen Art eines Gefühls des Herabtrillerns nicht erwehren kann.

Gewöhnlich hat der Triller einen Nachschlag, welcher aus dem Ton des eine Klangstufe unter dem Hauptttone des Trillers, und aus dem nochmaligen Angeben des Hauptttons besteht; diese beiden Töne müssen aber eben so schnell als der Triller selbst aufeinander folgen. In diesem Falle setzt man gewöhnlich das Trillerzeichen mit einem kleinen Häkchen am Schlusse (*tr*).

Auch hier ist bei dem Nachschlage genau auf die Vorzeichnung des Stückes und auf die Tonart zu sehen, in welcher sich der Triller-Hauptton befindet, und genau Acht zu geben, ob der Nachschlag mit einem ganzen oder halben Ton tiefer zu geben ist. Findet das Letztere statt, so schreibt der vorsichtige Componist nach dem Hauptton am Ende des Trillers mit Noten aus, z. B.:

tr oder tr etc.

Bei getragenen Stellen, oder in sehr langsamen Tempo, wie in Adagio, Largo, Larghetto muss der Nachschlag breiter und langsamer als der Triller selbst gemacht werden, ja der Triller selbst oft langsamer angefangen werden, namentlich wird Letzteres am Besten am Platze sein, wenn in solchen Fällen dem Triller-Hauptton sein Vorschlag oder Mordent vorausgeschrieben ist, wie z. B.:

tr etc. oder tr

doch beruht dies mehr auf den richtigen feineren Geschmack des Künstlers selbst.

Steht über oder unter der Note das Trillerzeichen (~~), so soll dies den Triller ohne Nachschlag bedeuten, welchen ich aber nur in seltenen Fällen gebrauche, da diese Art des Trillers keinen schönen Schluss bildet. Ich wende denselben nur in schnell aufeinander folgende Triller (welche man Kettentriller nennt) an, z. B.:

tr tr tr tr tr~~~~~~~~~~ tr etc.

Wenn dem Triller ein Vorschlag vorausgeht, welcher aus der untern Note des Hauptttons und aus ihm selbst besteht, z. B.:

tr

oder aus 3 Noten, von denen die erste einen Ton tiefer als der Hauptton, die zweite der Hauptton selbst, die dritte einen Ton höher als der Hauptton ist, z. B.:

tr

so wird dieser Triller, der Triller von unten genannt. Der Triller von oben ist in allem das Gegentheil von dem Triller von unten, z. B.:

tr tr

Diese Triller werden gewöhnlich mit ihren Vorschlägen genau bezeichnet, und so ausgeschrieben wie sie hier oben stehen.

Eine andere Art Triller ist der Pralltriller, auch Halbtriller genannt. Die Dauer eines Pralltrillers hängt von den Umständen und der Beschaffenheit der Passagen ab. Die älteren Meister, wie z. B. Clementi etc. lehren denselben nach abwärts getrillert, doch in der neuern Zeit ist er mehr den Gesetzen des Trillers unterworfen worden, und wird mit der grossen und kleinen aufwärtsgehenden Secunde, mit und ohne Nachschlag getrillert. Sein Zeichen ist gewöhnlich ~, Nachfolgende Stelle:

kann wie folgt:

oder

oder

gespielt werden.

Dies hängt hauptsächlich vom Zeitmaass ab, ob dasselbe schnell oder langsam geht. Die alten Meister haben eine so grosse Verschiedenheit der Trillerarten und Doppelschläge, dass es zu weit führen würde, dieselben alle hier anzuführen. Die neuere deutliche Schreibart macht die Kenntniss derselben, wenigstens für die Clarinett-Schule ziemlich überflüssig, da man um eine ähnliche Wirkung zu haben, entweder manches in Noten ausschreibt, oder die Vor- und Nachschläge genau bezeichnet. Auch ist es ziemlich gleich ob ich folgende Stelle, z. B.:

so oder spiele.

Der Untershied ist kaum zu hören, und ist er zu hören, so liegt auch wirklich wenig daran. Wer jedoch sich mit dem hier Gesagten nicht begnügen will, der sehe Clementi's Klavierschule nach, und seine Wissbegierde wird hinlänglich befriedigt werden.

Nun zur näheren Erklärung aller auf dieser Clarinette möglichen Triller, und auf welche Art, und mit welchen Griffen dieselben zu nehmen sind.

Da ich oben die Eigenschaft eines Trillers schon beschrieben habe, so übergehe ich alle diejenigen Triller, welche keine andere technische Schwierigkeiten, als das Trillern überhaupt, bieten, und beschreibe nur solche, bei denen besondere Bemerkungen von Griffen und Fingerliegenlassen nöthig sind, sowie alle diejenigen, bei welchen die Mehrgriffigkeit eines Tones einen Zweifel übrig lassen.

E-F. H-C.

Ich fange wie in der Erklärung des Griffsystems im vorigen §. V bei dem tiefen E- Triller und bei dem gleichgriffigen H- Triller an. Das tiefe E bedarf keiner weiteren Bemerkung, als dass bei diesem Ton kein Nachschlag möglich ist, eben weil dieses E schon der tiefste Ton ist. Bei dem Ton H muss die Bemerkung gemacht werden, dass der Zeigefinger der linken Hand die A- Klappe schon bei dem H öffnen soll. Es hat diess den Vortheil eines leichtern Ansprechens des Tones H, hat für seinen Trillerton C durchaus keinen Nachtheil, und es kann das A oder Ais als Nachschlag leichter gebracht werden, wenn der Finger schon auf der A-Klappe ruht.

E-Fis, H-Cis.

Bei dem tiefen **E-Fis** und bei dem gleichgriffigen **H-Cis** Triller wird schon bei dem E oder H die Aushebung für Fis oder Cis mit dem Daumen der rechten Hand genommen, und wie E ♮F oder H ♮C getrillert, da der Mechanismus der Aushebung so gerichtet ist, dass die H-Klappe wenn sie geschlossen wird die Cis-Klappe wieder zudrückt.

Fis-G. Cis-D.

Fis-G und **Cis-D** Triller bedürfen nur der Bemerkung, dass bei dem Fis oder Cis während des Trillers der 5te Finger der linken Hand auf seiner Klappe liegen bleibt, und dass, wenn ein ganzer Ton nachgeschlagen werden soll, (beim Fis-Triller also das E, und beim Cis-Triller das H) dann das Fis oder Cis statt mit dem 5ten Finger der linken Hand, mit der Aushebung genommen wird.

Fis-Gis. Cis-Dis

Diese beiden schwierigen Triller **Fis-Gis** und **Cis-Dis**, sind ermöglicht, wenn man das Fis oder Cis mit der Aushebung nimmt, und den Triller mit dem Es- Hebel, welcher mit dem 5ten Finger der linken Hand genommen wird, schlägt. Die rechte Hand bleibt in diesem Fall unverändert auf dem Fis oder Cis liegen, namentlich wenn der Nachschlag durch einen ganzen Ton abwärts gebildet werden muss. Ist der Nachschlag jedoch ein halber Ton, so muss die Aushebung bei diesem Ton natürlich aufgehoben werden, und das darauffolgende Fis oder Cis wieder mit dem 5ten Finger der linken Hand, und der Schlusston Gis oder Dis mit dem 5ten Finger der rechten Hand genommen werden, also z. B.:

♯5. l. H. l. H. r. H. oder ♯5. l. H. 5. l. H. r. H.

G-As. D-Es.

G-As [notation] oder D-Es [notation] Triller bietet keine andere Schwierigkeit als den der guten Uebung des 5ten Fingers der rechten Hand und die Bemerkung, dass deren Nachschlag Fis und Cis nicht mit der Ausbebung [notation], sondern mit dem 5ten Finger der linken Hand genommen wird.

Gis-A. Dis-E.

Die beiden Triller Gis-A [notation] und Dis-E [notation] sind am leichtesten, wenn man das Gis oder Dis durch den Hebel der Es- [notation] Klappe mit dem 5ten Finger der linken Hand nimmt, und nur mit dem 4ten Finger der rechten Hand trillert, so das eigentlich nur G-A und D-E getrillert wird. Bei dem Nachschlage Fis Fis-Gis oder Cis Cis-Dis ist zu bemerken, dass man bei den ersten Tönen Fis Fis und Cis Cis natürlich den Hebel auslässt um diese Töne zu erhalten, und die darauffolgenden Töne Gis oder Dis nicht wieder mit diesem Hebel nimmt, sondern mit dem 5ten Finger der rechten Hand, also z. B.:

linke Hand rechte H. oder linke Hand rechte H.

Muss der Nachschlag mit einem ganzen Ton tiefer gemacht werden, so ist diess nicht schwierig, da der Es-Hebel, wenn er bei Gis oder Dis schon gedrückt ist, ganz auf der tiefen Fis-Klappe aufliegt, und es nur eines kleinen Ruckes des 5ten Fingers der linken Hand auf diese tiefe Fis-Klappe bedarf, um den ganzen Ton dieses Nachschlages zu greifen; das auf dieses Fis oder Cis folgende Gis oder Dis muss aber, wie im ersten Falle, mit dem 5ten Finger der rechten Hand wieder genommen werden, z. B.:

linke Hand linke H. rechte H. oder linke H. linke H. rechte H.

As-B. Es-F.

Die beiden Triller As-B [notation] und Es-F [notation] können auf verschiedene Art gespielt werden. Die erste Art, der ich den Vorzug gebe, ist folgende: Man nehme das As oder Es mit dem 5ten Finger der linken Hand durch den Hebel der Es- [notation] Klappe, und trillere mit dem 3ten Finger (Mittelfinger) das B oder F. Oder man nehme das As oder Es wie gewöhnlich mit dem 5ten Finger der rechten Hand, und schlage den Triller ebenfalls mit dem Mittelfinger; oder man nehme das As und Es wie gewöhnlich, und trillere mit der F- [notation] Klappe mittelst deren Hebels mit dem 5ten Finger der linken Hand. Bei der ersten Art muss jedoch bemerkt werden, dass das letzte As oder Es des Nachschlages wieder mit dem 5ten Finger der rechten Hand genommen wird.

A-B, E-F.

Der A-B- [notation] oder E-F [notation] Triller wird entweder mit dem 4ten Finger der rechten Hand durch die F- [notation] Klappe, oder mit dem 5ten Finger der linken Hand durch deren Hebel geschlagen.

A-H. E-Fis.

Die Triller A-H [notation] und E-Fis [notation] sind sehr leicht, und werden nur durch den 3ten Finger der rechten Hand gespielt.

B-Ces. F-Ges.

Die beiden Triller B-Ces [notation] und F-Ges [notation] können auf zweierlei Art gespielt werden. Die Erste ist, man nimmt das B oder F durch die Klappe mit dem 4ten Finger der rechten Hand, lässt aber diesen Finger während des Trillers auf der Klappe ruhen, und trillert mit dem 3ten Finger der rechten Hand. Dieser Triller wird gebraucht, wenn sein Nachschlag ein halber Ton ist. Ist aber der Nachschlag ein ganzer Ton, so nimmt man das B oder F mit dem Gabelgriff und trillert nur mit dem 4ten Finger der rechten Hand.

Der Triller **B-C** und **F-G** wird ebenfalls auf zwei verschiedene Arten gemacht. Ist der Nachschlag ein halber Ton, so nimmt man das B oder F durch die F- Klappe mit dem 4ten Finger der rechten Hand, lässt aber den 4ten und 3ten Finger liegen, und trillert nur mit dem Zeigefinger. Steht aber die Note, welche auf dem Triller folgt, tiefer so nimmt man das B oder F des Nachschlages mit dem Gabelgriff. Besteht der Nachschlag aber aus einem ganzen Ton, so muss das B und F mit dem Gabelgriff genommen werden, der 4te Finger bleibt dann während des Trillers liegen, und der Triller wird nur mit dem Zeigefinger geschlagen.

B.C. F-G.

Die beiden Triller **H-C** und **Fis-G** bedürfen keiner Bemerkung.

H-C. Fis-G.

Die beiden Triller **H-Cis** und **Fis-Gis** gehören in der Stimmung zu den Unvollkommensten auf der Clarinette. Durch mechanische Vorrichtung wäre es wohl keine Schwierigkeit dieselben völlig rein zu geben, doch würde der Mechanismus so complicirt, dass man um dem einen Uebel zu entgehen in ein grösseres fiele (§. II. Pentenrieder), und so entbehre ich lieber einige Vortheile, wenn ich dieselben auf Kosten der allgemeinen Schönheit erkaufen muss. Doch zu den beiden Trillern zurück. Man greift den Ton H oder Fis, lässt diese Töne aber gegriffen liegen und trillert durch die As- Klappe mit dem 5ten Finger der linken Hand. Die Unvollkommenheit dieses Trillers leuchtet hier Jedem ein, und man thut am Besten, diese Triller so viel als möglich zu vermeiden

H-Cis. Fis-Gis.

C-Des und **G-As** sind sehr leichte Triller, indem dieselben durch den Hebel der As- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand geschlagen werden, und bedürfen keiner weiteren Besprechung- ebenso **C-D** und **G-A**.

C-Des. G-As.

Cis-D. G-A.

Die beiden Triller **Cis-D** und **Gis-A** sind ebenfalls sehr leicht ausführbar. Man nimmt das Cis oder Gis durch den Hebel der As- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand, lässt denselben aber während des Trillers auf der Klappe ruhen, und trillert mit dem 4ten Finger der linken Hand. Zu bemerken ist hier jedoch, dass bei dem Triller Nachschlag man darauf sehen muss welcher Ton dem Triller-Hauptton folgt, und hiernach das Bedürfniss richtet, ob man den letzten Ton des Nachschlages (welches also der Triller Hauptton Cis oder Gis in diesem Falle ist) mit dem Zeigefinger der rechten Hand oder mit dem 5ten Finger der linken Hand nimmt.

Cis-D. Gis-A.

Die schwierigen Triller **Cis-Dis** und **Gis-Ais** sind ermöglicht wie folgt: Man greife das Cis oder Gis mit dem 5ten Finger der linken Hand und trillere mittelst des Hebels der B- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand, lasse aber natürlich die linke Hand während des Trillers auf dem Cis oder Gis liegen. Dieser Triller ist zwar ebenfalls nicht ganz stichhaltig in der Stimmung doch gut zu gebrauchen. Zu bemerken ist nur noch, dass man die Cis- oder Gis-Klappe während des Trillers nicht ganz niederdrückt, damit der B-Hebel, welcher über diese Klappe weggeht, genug Spielraum hat.

Cis-Dis. Gis-Ais

Die beiden Triller **D-Es** und **A-B** sind sehr leicht, da das Es oder B durch den Hebel derselben Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand getrillert wird.

D-Es. A-B.

Die Triller **D-E** und **A-H** bedürfen ihrer natürlichen Art wegen keiner Bemerkung.

Dis-E. A-H.

Die Triller **Dis-E** und **Ais-H** sind ebenfalls sehr leichte Triller da das Dis oder Ais durch den Hebel der B- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand genommen wird, und nur mit dem 3ten Finger der Triller geschlagen wird.

Dis-E. Ais-H.

Es-F. B-C.

Der **Es-F** und **B-C** Triller kann auf folgende Art gespielt werden. Entweder greife man das Es oder B mit dem 4ten Finger der linken Hand, oder durch den Hebel der Es- und B-Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand. In beiden Fällen lasse man ebenso den Finger auf der Klappe oder den Hebel liegen und trillere mit dem Zeigefinger der linken Hand. Eine dritte Art für den B-Triller ist folgende: Man nehme das B durch die Klappe mit dem 4ten Finger der linken Hand und schlage den Triller mit dem Zeigefinger der rechten Hand mittelst der Trillerklappe Nr. 2 (siehe die abgebildete Clarinette in der ersten Tabelle). Diese letzte Art des B-Trillers gebrauche ich hauptsächlich nur wenn dieser B-Triller sich in einer Trillerkette befindet, z. B.:

weil in solchen ähnlichen Fällen das darauffolgende ♮H und C ebenfalls mit der Trillerklappe Nr. 2 getrillert wird (siehe den H- und C- Triller).

E-F. H-C.

Der **E-F** und **H-C** Triller wird durch den Hebel der F- Klappe mit dem 4ten oder 5ten Finger der linken Hand gespielt. Befindet sich das H in einem Kettentriller, wie oben gesagt wurde, so wird das H mit der Triller-Klappe Nr. 2 getrillert.

E-Fis. H-Cis.

Der **E-Fis** Triller kann auf zweierlei Art gespielt werden. Die erste Art ist die scalaartige mit dem Zeigefinger der linken Hand den Triller zu schlagen. Die zweite Art ist folgende: man greife den Ton E und spiele den Triller mit der Trillerklappe Nr. 2, welches Oeffnen dieser Klappe ein reines Fis gibt. **H-Cis** wird auf dieselbe Art wie der letztbesprochene E-Fis-Triller gespielt.

F-Ges. C-Des.

Die beiden Triller **F-Ges** und **C-Des** können auf ganz gleiche Art hervorgebracht werden. Man greife das F oder C mit der Klappe, besser aber noch durch den Hebel der Klappe mit dem 4ten oder 5ten Finger der linken Hand, und trillere nur mit dem Zeigefinger der linken Hand. Ein zweiter Triller für C-Des ist folgender: Das C mit der Gabel (◯) zu nehmen und mit der As- Klappe zu trillern.

F-G. C-D.

Der Triller **F-G** und **C-D** sind ganz gleichgriffig. Man nimmt das F oder C durch die Klappe mit dem 3ten Finger der linken Hand, und schlägt den Triller mit der Trillerklappe Nr. 2. Je nachdem es die Töne, die diesem Triller vorausgehen, bedingen, wird das F oder C auch mit der Gabel (◯) gegriffen, und dann mit derselben Triller-Klappe Nr. 2 der Triller geschlagen.

Fis-G. Cis-D.

Der Triller **Fis-G** ist sehr einfach, man greift das Fis und trillert mit der Trillerklappe Nr. 2. Der Triller **Cis D** wird jedoch auf zweierlei Arten gespielt. Die Erste ist: Man nehme das Cis mit dem Griff (◯) bezeichnet, und schlägt dann den Triller mit der As- Klappe; oder die zweite Art ist: dass das Cis, mit dem Griff 5 bezeichnet, genommen wird, und der Triller mit dem Mittelfinger der rechten Hand oder besser auch mit obiger As-Klappe geschlagen wird. Die erste Art ist die Bessere, jedoch richtet sich auch hier, wie überhaupt bei allen mehrgriffigen Tönen, das Bessere nach dem Praktischeren.

G-As. G-A.

Die Triller **G-As** und **G-A** verstehen sich von selbst ohne nähere Erklärung.

Gis-A.

Der Triller **Gis-A** ist technisch schwieriger auszuführen. Ich gebe hier 2 verschiedene Arten an, von welchen die letztere mir die bessere scheint, wenigstens ist der Triller reiner in der Stimmung. Die erste Art ist: dass man das Gis mit der Klappe greift, den Finger aber auf der Klappe liegen lässt und mit der A- Klappe den Triller schlägt; dieser Triller bedarf einer guten Uebung. Die zweite Art diesen Triller zu bringen ist: Man greife das As und schlage den Triller durch die B- Klappe mit dem Daumen der linken Hand.

Der Triller **A-B** [Notenbeispiel] versteht sich von selbst, und bedarf nur der Uebung.

Die beiden Triller **A-H** [Notenbeispiel] und **B-C** [Notenbeispiel] werden beide durch die Trillerklappe Nr. 1 geschlagen.

Der Triller **Ais-H** [Notenbeispiel] ist fast nicht zu bringen und man hilft sich mit dem B-C-Triller. Will ihn aber Jemand durchaus haben, so greife er das H [Notenbeispiel], öffne aber bei dem H schon die A- [Notenbeispiel] und As- [Notenbeispiel] Klappe, und hebe den Daumen von dem G-Loch auf, diess gibt ein etwas schwer ansprechendes H; nun lasse man alles fest liegen und trillere mit dem Mittelfinger der linken Hand so gut es geht; bei einiger Uebung und guter Embouchure kann er so am Besten gebracht werden.

Bei dem **Cis-Dis** [Notenbeispiel] Triller greife man das Cis, mit ◯ bezeichnet, und trillere mit der A- [Notenbeispiel] Klappe. Dieser Triller ist ganz rein und schön und bei richtiger Embouchure in den feinsten Nuancen zu gebrauchen.

Der Triller **D-Es** [Notenbeispiel] wird erhalten, wenn man das D mit ◯ bezeichnet, nimmt, und den Triller mit der As- [Notenbeispiel] Klappe schlägt.

Bei dem Triller **D-E** [Notenbeispiel] kann man das D mit ⊙ oder mit 4 bezeichnet, nehmen, der Triller wird dann nur mit dem Zeigefinger der rechten Hand geschlagen.

Den Triller **Dis-E** [Notenbeispiel] erhält man, wenn man das Dis mit 2 bezeichnet, nimmt, und den Triller mit dem Zeigefinger der rechten Hand schlägt.

Auch bei dem Triller **Es-F** [Notenbeispiel] nehme man das Es mit 2 bezeichnet, lasse alles liegen, und trillere nur mit dem 4ten Finger der linken Hand. Bei dem Nachschlage D [Notenbeispiel] nehme man dasselbe mit 4 bezeichnet jedoch **ohne** die Es- [Notenbeispiel] Klappe.

Der Triller **E-F** [Notenbeispiel] ist am leichtesten und besten wenn man das E mit 2 bezeichnet nimmt, und den Triller durch den Hebel der As- [Notenbeispiel] Klappe durch den Zeigefinger der rechten Hand schlägt.

Bei dem **E-Fis** [Notenbeispiel] Triller wird das E ebenfalls mit 2 bezeichnet, genommen, und nur mit dem 4ten Finger der linken Hand der Triller geschlagen.

Den Triller **F-Ges** [Notenbeispiel] erhält man am besten, wenn man das F mit ⊙ bezeichnet, nimmt, und durch den Hebel der B- [Notenbeispiel] Klappe den Triller mit dem Zeigefinger der rechten Hand schlägt. Eine andere Art ist, wenn das F mit d bezeichnet, gegriffen wird, und man den Triller nur mit dem 3ten Finger der linken Hand schlägt.

Die einzige und beste Art den Triller **F-G** [Notenbeispiel] geben zu können, ist, wenn das F mit d bezeichnet gegriffen, und der Triller mit dem 3ten und 4ten Finger der linken Hand geschlagen wird, wobei man sich in Acht zu nehmen hat, dass der 5te Finger derselben Hand die As- [Notenbeispiel] Klappe während des Trillers fest aufgedrückt lässt.

A-B. tr

A-H. B-C. tr tr

Ais-H. tr

Cis-Dis. tr

D-Es. tr

D-E. tr

Dis-E. tr

Es-F. tr

E-F. tr

E-Fis. tr

F-Ges. tr

F-G. tr

Fis-G.

Der Triller **Fis-G** wird auf zweierlei Art gemacht. Bei der Ersten nehme man das Fis mit 5 bezeichnet, und schlage den Triller mit dem 3ten Finger der linken Hand. Die zweite Art ist, wenn das Fis mit ○ bezeichnet, gegriffen wird, und der Triller durch den B- Hebel mit dem Zeigefinger der rechten Hand geschlagen wird. Die erste Art ist besser in zarten Stellen, die zweite im forte und fortissimo.

Fis-Gis.

Der **Fis-Gis-** Triller ist ermöglicht, wenn man das Fis mit 5 bezeichnet, greift, und mit dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand den Triler schlägt, hier heisst es aber die Embouchure festhalten.

G-As.

Bei dem **G-As-** Triller nimmt man das G mit 5 bezeichnet, und trillert entweder durch die F- Klappe mit dem 3ten Finger der linken Hand oder blos mit dem Zeigefinger derselben Hand.

Die übrigen Triller auf dem hohen As, A, B, H und C sind zu schwierig, um dieselben bringen zu können, und sind auch wirklich zu unschön, um sich damit abzugeben.

§ VII.

Von dem Vorschlage und dem Mordente (Doppelschlag).

Der Vorschlag und der Mordent gehören zu den Verzierungen der Musik wie der Triller. Ich führe hier von beiden nur an was dem Clarinettisten, als vortragendem Künstler, nöthig, da diese Schule kein Lehrbuch für Musik und Compositions-Studium sein kann, und das Nothwendigste ohnehin schon einen so grossen Raum einnimmt. Es genüge daher von dem Ersteren zu sagen, dass derselbe entweder lang oder kurz ist, und dass er in allen möglichen Abständen von seiner Hauptnote stehen kann, jedoch im letzteren Falle immer in harmonischer Beziehung mit dem Hauptton stehen muss. Ist der Vorschlag lang, so ist derselbe auch gewöhnlich durch eine werthvollere Vorschlags-Note bezeichnet, als der kurze, z. B.:

In diesem Fall erhält auch der Vorschlag einen grösseren Ausdruck, Accent, als die darauffolgende Note. Steht der lange Vorschlag vor einer gleichtheiligen Note z. B.: vor einer Ganzen, Halben oder Viertels-Note, so hat der Vorschlag den Werth der Hälfte dieser Note; steht derselbe vor einer Note mit einem Punkte, so hat er den Werth der Note und die Note nur den des Punktes; steht er endlich vor einer gebundenen Note, z. B.:

so hat der Vorschlag den vollen Werth der Haupt-Note und die Letzte nur den Werth der gebundenen; so lehrt wenigstens die alte Schule. Dasselbe möchte ich aber nicht in allen Fällen unterschreiben, denn obiges Beispiel ist gewiss schöner und richtiger auf folgende Weise gespielt:

Viele Meister haben manche durchgehenden Noten als Vorschlag geschrieben. Ich will hier als Beispiel eine Stelle aus Cherubini's Wasserträger anführen, welche so geschrieben steht:

etc.

welche aber jeder singen und spielen wird wie folgt:

etc.

Auf diese Art finden sich diese Vorschläge in Menge bei Meistern wie: Mozart, Händl, Gluck, Haydn etc. etc. Der kurze Vorschlag ist natürlich gerade das Gegentheil von dem langen, und muss, da er kurz gegeben wird, der Accent auf seine folgende Note fallen. Die neuere Schreibart hat denselben genauer bezeichnet, indem sie demselben noch einen Strich durch den Fuss der Note giebt: . Da bei den älteren Meistern dies nicht der Fall ist, so muss der Geschmack, die Erfahrung und vor Allem das richtige Verständniss der vorzutragenden Stellen erkennen lassen, ob der Vorschlag lang oder kurz zu geben ist.

Der Mordent, auch Doppelschlag genannt, ist ebenfalls eine Verzierung, welche schön und nicht zu häufig angebracht, den feinen und geschmackvollen Künstler bekundet. Es gab eine Zeit, in welcher mit diesem Artikel ein wahrer Luxus getrieben wurde, und wie sich die Diener mit den abgelegten Kleider ihrer Herrschaften zu schmücken pflegen, und die Letzten sind, welche eine alte Mode zu Grabe tragen, so sind heutzutage die Musikanten noch die Träger dieser Mordent-Mode. Die neuere Zeit hat diesem Luxus durch seine edlere und feinere Geschmacksrichtung den Stab gebrochen.

Der Mordent selbst besteht aus der Note über dem Hauptton, auf welchem das Mordent-Zeichen steht, dem Hapttone selbst, und der Note unter dem Haupttone, welche wieder in den Hauptton zurückführt, z. B.

wird so gespielt:

steht ein Punkt bei einer Note so muss der letzte Ton des Mordents, welches der Hauptton wieder ist, den Werth des Punktes haben, z. B.:

wird gespielt:

schnelle punktirte Noten wie z. B.:

werden gespielt:

Das Zeichen für den Mordent ist: ∾, steht ein ♯ oder ein ♭ unter diesem Zeichen, so gilt dasselbe für den untern Ton, steht eines von den beiden über dem Mordent-Zeichen, so gilt dies für den obern Ton, z. B.:

wird gespielt:

Eine bestimmte Regel aufzustellen, wann der untere Ton des Mordents ein halber oder ganzer sein muss, dürfte schwer sein, da öfters das Eine und das Andere richtig ist. Als Regel kann aber aufgestellt werden, dass der Mordent auf dem Hauptton (hier verstehe ich die Tonika) nur einen halben Ton unter dem Haupton gehen kann, ebenso auf der Quinte, und dass als allgemeine Regel gelten kann, wenn der obere Ton des Mordentes um einen ganzen Ton von dem Hauptton sich entfernt, der untere ein halber Ton sein kann; und ist der obere Ton ein halber, der untere ein ganzer sein kann. Der obere Ton des Mordentes muss aber stets leitereigen, das heisst, in der Tonart gemacht werden, in welcher sich der Ton befindet, auf welcher der Mordent steht, z. B.: wenn ich in folgender Stelle

spiele:

so ist dies gewiss falsch.

Früher hatte man viele Mordent-Zeichen für Verzierungen, die man jetzt mit Noten ausschreibt, viele Zeichen können einen Spieler schon confus machen und man schreibt jetzt lieber;

oder etc.

§ VIII.

Von den Vortragszeichen.

So reich die Musik in ihrem inneren Leben und in der Sprache der Seele ist, so arm ist sie an Zeichen, welche genügend wären, um oft nur nicht gänzlich missverstanden zu werden. Für das Zeitmaass haben wir wohl verschiedene Benennungen, vom langsamsten *Largo* bis zum *Prestissimo*, aber welche Grade von Bewegungen liegen dennoch zwischen jeder Tempo-Bezeichnung! Man hat aber *Metronomen*, höre ich sagen, da kann es ja gar nicht fehlen! Der *Metronom* schützt auch gewiss vor dem Vergreifen der *Tempis* im Allgemeinen, aber wie viele Momente kommen in einem Musikstücke vor in welchem das 1, 2, 3, 4 des *Metronoms* unerträglich ist, und ein *ritardando, rallentando, accelerando* und *stringendo* nur ungenügende Andeutungen sind. Hier muss das innere Gefühl des Künstlers ihn auf das Wahre hinleiten, und ihn darauf hinführen, welche Stellen bewegter, und welche mit zurückgehaltenerem Tempo gespielt werden müssen. Im *Ensemble*-Spiel muss sich aber das Einzelne dem Ganzen, und diess wieder dem Führer unterordnen; im Einzelnen oder *Solo*-Spiel aber ist der Führer der *Solist*. Die Zeichen, um das Steigen und Fallen des Ausdruckes zu beseichnen, sind ebenfalls nur andeutungsweise genügend.

Für das Zeitmaass haben wir folgende Benennungen, welche hier vom langsamsten bis zum schnellsten stufenweise geordnet sind:

Adagio; *Grave; Largo*; *Larghetto*; *Lento; Andante; Andantino; Allegretto, Moderato; Tempo giusto*; *Maestoso; con commodo*; *Allegro; vivace; con Spirito; Spirituoso; con Brio; con Fuoco; Furioso; Presto; Prestissimo.*

Diese Bezeichnungen werden noch durch Beiwörter motificirt, um ihren Sinn zu verstärken oder zu schwächen. Diese sind:

Molto; di molto (viel); *assai* (sehr); *Non troppo* (nicht allzusehr); *Un poco* (ein wenig); *Quasi* (fast, beinahe, wie); *Piu* (mehr): *Meno* (weniger); *Piu tosto* (vielmehr); *sempre* (beständig); *Ma* (aber); *Con* (mit); *Senza* (ohne); *Con moto* (mit Bewegung); *Brillante* (glänzend); *Agitato* (mit aufgeregter Bewegung); *Scherzando* (in scherzender, spielender Manier); *Sostenuto* (tragend); *A tempo* (in strengem Zeitmaasse); *Ad libitum* (nach Gefallen, Belieben); *Rallentando* oder *ritardando* (langsamer werden): *Accelerando* und *stringendo* (schneller werden) etc. etc.

Für den Gefühls-Ausdruck und Vortrag sind folgende Bezeichnungen die wesentlichsten:

p. d. h. *Piano* (leise); *pp.* d. h. *Pianissimo* (sehr leise); *Dolce* (süss, mit zartem Gefühl); *Douce* (sanft); *Mezzo* (mässig); *fo.* d. h. *Forte* (stark); *ffo.* d. h. *Fortissimo* (sehr stark); *Con tutta forza* (mit ganzer Kraft); *fzo.* d. h. *forzando* (wenn eine Note stärker hervorgehoben wird); *Crescendo* oder das Zeichen < (stärker werden); *Decrescendo* oder dessen Zeichen > (schwächer werden); *Diminuendo* (allmählig sanfter und sanfter abnehmend); *Morendo* (ersterbend); *Cantabile* (singend); *Affetuoso* (zärtlich); *Grazioso* (graziös, elegant); *Con esspresione* (mit Ausdruck, Empfindung); *Con grand esspresione* (mit grossem Ausdruck); *Con dolore* (mit Schmerz); *Con energia* (mit Energie, Entschlossenheit); *Tenuto*, abgekürst *ten.* (die Noten anhalten, ihren vollen Werth geben, in dieser Schule mit einem kleinen Strich über der Note bezeichnet (—).)

Die praktischen Zeichen stellen sich also so zusammen *p.*; *pp.*; *fo.*; *ffo.*; *fzó.* oder >; *ten.* oder —; *cresc.* < *decresc.* >.

Stricharten gibt es eigentlich nur dreierlei, die gebundene, die gestossene und die gemischte. Steht über den Noten ein Bogen ⁀, so müssen alle Noten so weit der Bogen reicht, zusammengebunden, oder wie man sich auch noch ausdrückt, geschliffen werden. Stehen über den Noten Punkte . . . . . . oder ' ' ' ' ' ', so müssen alle Noten mit der Zunge kurz abgestossen werden, welches *staccato* genannt wird. Sind von den Noten einige gebunden und andere gestossen, so ist dies die gemischte Strichart, z. B.:

Die gebundene Strichart kann aber auch eine getheilte sein, wenn nur einige Noten unter sich zusammengebunden werden, z. B.:

Das *Staccato* oder die gestossene Strichart zerfällt in zwei verschiedene Arten, in den harten und weichen Stoss Der harte Stoss muss mit der Zunge sehr scharf und kurz an das Blatt des Mundstückes gebracht werden, in ähnlicher Art als wenn man sehr scharf *thi, thi, thi, thi, thi* sprechen wollte, dieser Stoss hat Punkte oder kleinere Strichchen über den Noten, z. B.:

Der weiche oder gebundene Stoss muss mit weicher, zarter Zunge abgestossen werden, und lautet, als wenn man sehr weich und milde *di, di, di, di, di* sprechen wollte. Dieser Stoss hat für seine Bezeichnung über seinen Punkten noch einen Bogen, z. B.:

Diese angegebenen Strichnoten zerfallen wieder unter sich in verschiedene *Modificationen*, welche durch den Charakter der vorzutragenden Stellen bedingt, und mehr oder weniger von dem feinen Gefühl und Verständniss des Vortragenden abhängig sind. Der Schüler halte sich jedoch genau an die vorgeschriebenen Bezeichnungen, und mache sich zum festen, unumstösslichen Grundsatz, alles auf die ihm vollkommenste Art zu bringen, sich keinen Fehler hingehen zu lassen, und vor allem mit sich nie zufrieden zu sein, denn: die Kunst ist lange und das Leben ist kurz.

§ IX.

Ueber Vortrag.

Die Musik schliesst in sich ein so geheimnissvolles, ahnungsreiches Leben, dass es ebenso unmöglich sein würde, über ihre Aussprache bestimmte unumstössliche Grundsätze aufzustellen, als die eigentlichen Gründe anzugeben, warum dieser und jener Gedanke eines begabten Meisters plötzlich zündend in die Herzen von Millionen Menschen schlägt, von ebenso viel Kehlen mit Entzücken und Begeisterung nachgesungen wird, und den Rohesten und Gebildetsten mit gleicher Gewalt fesselt. Das Gefühl für die Schönheit selbst ist ein in des Menschen Brust tiefgepflanztes Geheimniss, und in der Musik der Geistergruss einer höheren erhabeneren Welt. Ist doch ihr eigentliches Element das Unsichtbare, und Gott selbst hat in den Menschen einen so unendlichen Reichthum von Gefühlen gelegt, dass die Sprache nicht fähig ist, all die ahnungsvollen Wunder dieser Gefühls-Welt auszudrücken, und man mit Recht sagen muss: die Musik fängt an, wo das Wort aufhört, und der Mensch hinübergreift in die körperlose Welt der grossen Harmonie! — Von allen Künsten ist die Musik die schwierigste, da sich der Musiker sogar die Form dazu schaffen musste, und bei jeder Schöpfung das Neue, Niegehörte bringen soll, hiedurch also jedem Gedanken eigentlich eine neue Form geben muss. Wenn der Componist ein grösseres Werk vollendet, wie viele Musiker hat er nöthig, um dasselbe oft einem partheiisch gestimmten Publikum vorzuführen? Wie viele, oder wie wenige sind unter diesen Ausführenden im Stande, mit gutem Willen in die Intentionen des Componisten einzugehen? Die Geschichte lehrt von den grössten Meistern Mozart und Beethoven, das man die Genie's ans Kreuz schlägt, weil sie die Unsterblichkeit ihrer Seele gepredigt haben.

Um wie vieles besser ist nicht der bildende Künstler daran, er arbeitet sein Werk, wozu er stets Modelle in der Natur sucht und findet, selbst fertig, und gibt er es aus den Händen, so wird dasselbe durch keine fremde Hand verpfuscht, und bleibt unverändert der Nachwelt erhalten. Die Partitur ist zwar ebenfalls unverändert, sie spricht aber nur dem tiefer Eingeweihten, und bleibt dem grösseren Theil des Publikums stumm. Auch der vortragende Künstler ist einer solchen Menge von Zufälligkeiten unterworfen, dass er ohne Vergleich übler daran ist, als alle übrigen Künstler. Er ist den Launen seines Körpers und seines Instrumentes unterworfen, muss zur bestimmten Minute in ungewohnter Kleidung bereit sein sein Gefühl und seine Kunstfertigkeit zu zeigen, und sich gefallen lassen, irgend ein zufälliges Misslingen eines Tones oder einer Stelle von dem für solche Fälle höchst empfänglichen Publikum belächelt oder bekrittelt zu sehen. Betrachten wir aber z. B. den Maler dagegen, welcher sein Bild erst dem Urtheil der Welt übergibt, wenn er es in allen Theilen vollendet und jeden falschen Ton entfernt glaubt, so ist die schwierigere Stellung eines vortragenden Künstlers gewiss ausser Zweifel. —

Die Regeln, an welche sich der Schüler in Betreff eines richtigen Vortrags zu halten hat, sind: dass sich der Schüler zunächst bestrebe, genau alles so wiederzugeben wie es geschrieben steht, die Zeichen genau beobachte und sich selbst frage, warum dieselben angegeben sind; dass er nicht durch Zerreissung der verschiedenen Perioden dem musikalischen Gedanken einen falschen Sinn gebe, z. B. nicht statt

spiele:

Ferner, dass er nicht in den grossen Fehler (wie viele) verfällt: bei punktirten Noten den Werth derselben nicht genau zu beachten, dass er also z. B. statt zu spielen

Moderato. etc.

diese Stelle so spielt:

etc.

Dass er ferner alle Auftackte, wenn sie nicht kurz bezeichnet sind, breit spiele; ebenso auf die guten Tackt-Theile, besonders den ersten Schlag eines Tacktes ein sorgsames Augenmerk habe, und die letzten Noten eines Tacktes, wenn sie den Eingang in den nächsten bilden, nicht übereile, um so zu sagen, nicht mit der Thür ins Haus zu fallen. Ferner muss sich der Schüler vor allem befleissen, das vorgeschriebene Zeitmaass strenge einzuhalten, damit er recht im Tackt spielen lerne, denn die freiere Spielart gehört nur für den weiter Vorgeschrittenen.

Zu erwähnen ist ferner noch, dass die hinübergebundene Note vollständig ihren Werth erhalte, und eher länger als kürzer gehalten werde, und dass das Steigen der Töne im Allgemeinen, auch ein Steigen der Empfindung bezeichnet, wie das Sinken derselben den umgekehrten Fall. Dies Letztere ist jedoch natürlich nur im allgemeinen Sinn ge-

sagt, und der Ausnahmen gibt es unzählige, der Schüler höre nur grosse Meister auf dem Instrumente oder im Gesang, und bei dem mit Gefühl Begabten und Talentvollen wird dieses eine grössere Wirkung hervorbringen, als wenn er Bücher über diesen Punkt liest. Bei den Compositionen grosser Meister ist es Pflicht des vortragenden Künstlers dieselben in ihrer Individualität zu studiren, und nach diesem Studium vorzutragen. Wer einen Mozart wie einen Beethoven, und einen Weber wie einen Spohr vorträge, wäre wohl als Musiker ein Stümper, da ihm von allen das Beste fehlt: das Verständniss. Es gibt jedoch eine andere Art von Compositionen, welche freier und ungebundener gespielt werden können, und in welchen der Künstler seine eigentliche Individualität zur Geltung bringen kann und soll. Es sind diess die Compositionen für die Instrumente, welche den Zweck haben dem Künstler Gelegenheit zu geben, sowohl seine eigene Gefühlswelt, als auch seine technische Fertigkeit und die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten seines Instrumentes zu zeigen. In solchen Compositionen ist der Vortrag oft ein so freier und ungebundener, dass ein und dasselbe Musikstück durch eine andere Gefühlsauffassung ein ganz Neues wird. Wer hat nicht (selbst grössere Compositionen) von 2 verschiedenen grösseren Meistern spielen oder singen hören, und dieselben Compositionen von jeden ganz verschieden vortragen; wer kann sagen, welches das Richtige war, da beides tief empfunden so vorgetragen wurde, als wäre die Composition eine plötzliche Eingebung des Vortragenden selbst; diess ist die höchste Stufe des Vortrags. Doch soll das Gesagte nicht auf die Meinung führen, dass man den Grundcharakter eines Musikstückes, welches die erste Bedingung einer richtigen Auffassung ist, nach Belieben verwandeln darf. Es soll eigenlich nur bedeuten, dass für den Ausdruck von Freude, Schmerz, Ruhe, Grösse, Anmuth etc. etc. jeder seine eigene Empfindung haben kann, und so seine individuelle Auffassung mit dem vorzutragenden Stücke vereint. — Die Kunst hat vorgeschriebene Bahnen und Gesetze, aber keine Fesseln. — Schliesslich ist zu bemerken, dass jeder Vortragende mit sich vollständig im Klaren sein muss, was und wie er es ausdrücken will. Er muss sein vorzutragendes Musikstück völlig in sich aufgenommen haben, dem Charackter, sowohl in der Auffassung als in der Manier treu bleiben, und beides mit dem feinsten und edelsten Geschmack wiederzugeben im Stande sein. Daher ist es nothwendig, dass der vortragende Künstler jedenfalls so viel musikalische Bildung besitze, um ein Musikstück aus der Partitur in allen seinen harmonischen und melodischen Beziehungen genau kennen zu lernen, ohne welches er nie im Stande sein wird, Gründe für seine Auffassung geltend machen zu können, da er selbst sich keine musikalische Rechenschaft darüber zu geben weiss, und ohne diese Kenntniss im höchsten und glücklichsten Fall ein talentvoller Naturalist, nie aber auf den Namen eines Musikers und Künstlers Anspruch machen kann. Auch verdient der wohl keine besondere Beachtung, welcher mit Talent begabt, seine eigene Kunst keiner näheren Erkenntniss würdigt.

§ X.

Vom Athem. (♪)

Der Athem ist für den Bläser, was für den Geiger der Bogen ist, daher dessen richtige Behandlung von grösster Wichtigkeit.

Die erste Regel für einen Bläser ist: dass er immer so viel Athem in sich aufnimmt, um bis an den nächsten Moment, wo er wieder frischen Athem holen kann, genügend damit auszureichen, daher nie so lange fortspiele, bis er sich so zu sagen ganz ausgegeben hat. Abgesehen davon, dass diess ein sehr grosser Fehler ist, da er sich hiedurch so ermüdet, dass schon die zunächst zu spielende Stelle unruhig und unsicher im Ton wird, so bringt es, um bei dem Vergleich mit dem Violinbogen zu bleiben, auf den Zuhörer dieselbe ängstliche Wirkung hervor, als wenn ein Violinspieler so lange mit einem Bogenstrich spielt, bis derselbe vom Frosch bis an die Spitze zu Ende ist. Es fragt sich nun, wann soll der Athem geholt werden, und diess lässt sich im Allgemeinen schon genauer bestimmen. Die Musik besteht aus Perioden und die Perioden wieder aus mehreren Phrasen; ist also so eine Phrase zu Ende, so nehme ich frischen Athem, für welches folgendes Zeichen in dieser Schule gilt: (♪) z. B.

etc.

Die erste Phrase ist hier mit dem C zu Ende und hier hole ich Athem, das darauffolgende G ist schon der Auftackt zur folgenden Phrase, und hier wird vor dem Auftackt G Athem geholt, die zweite Phrase besteht nur aus 2 Tackten, und kann zwischen dem Takt der Athem geholt werden. — Ferner kann der Athem geholt werden stets nach einer zusammengebundenen, oder nach einer längeren punktirten Note z. B.

Moderato. etc.

Vor jedem Ton welcher ein Auftakt ist:

Adagio. etc.

Ferner in schnellen Passagen nach der Note, die durch eine solche Passage erstrebt wird, sowohl der Höhe als der Tiefe zu, oder nach der ersten Note des Tacktes, oder vor der letzten Note desselben. Z. B.:

Allegro.

etc.

oder:

Allegro.

etc.

oder:

Allegro.

etc.

oder:

Allegro.

etc.

Ferner in Passagen, wenn sich eine längere Note zeigt, nach derselben, z. B.

Allegro.

Ferner:

Zwischen der letzten Note eines Tacktes und dem Anfange eines neuen, Athem zu holen ist nur erlaubt, wenn die musikalische Phrase mit dem letzten Ton des Tacktes (ob Gesang oder Passage gilt hier ganz gleich) zu Ende ist, und mit dem neuen Tackt eine neue Phrase, oder die Wiederholung der früheren beginnt. Selbstverständlich können diess also keine Phrasen sein, welchen ein Auftackt vorausgeht, sonst wäre der dieser neuen Phrase vorausgehende Takt mit dem letzten Ton des Tacktes nicht abgeschlossen, da dieser letzte Ton (Auftackt) schon zur neuen Phrase gehört. z. B.

wenn ich nun bei dieser Stelle Athem hole, wie ich ihn hier nachfolgend bezeichne:

so ist der Sinn der musikalischen Phrase ein anderer geworden, und man sieht, wie wichtig das richtige Athemholen ist, und wie viel dasselbe zum Verständniss eines schönen und durchdachten Vortrags beiträgt. Aus eben diesem Grunde muss daher bei allen vorausgegangenen und nachfolgenden Regeln über das Athemholen genau darauf gesehen werden, dass durch dasselbe die musikalische Phrase ganz bleibt, und wenn einer Phrase etwas durch nothwendiges Athemholen genommen werden muss, es so selten als möglich die Neuanfangende sein darf.

Der Athem darf ohne alle Ausnahme nie unmittelbar nach einem Leitton oder unmittelbar vor einer Schlussnote geholt werden. Folgendes Beispiel wäre daher gänzlich falsch und unmusikalisch, wenn der Athem da geholt würde, wo er bezeichnet steht.

Ich wiederhole nochmals, mit dem Athemholen zwischen zwei Tackten (also eigentlich beim Tacktstrich) recht vorsichtig zu Werke zu gehen, da nichts so stümperhaft erscheint, als eine zerrissene Phrase, und ein ungeordnetes und stets willkürliches Athemholen.

Ich habe in allen Beispielen und Etüden dieser Schule das Athemholen durch sein Zeichen ( ) genau angegeben, und so wird der aufmerksame, nach möglicher Vollendung Strebende, denselben durch praktische Beispiele genau kennen lernen und sich dasselbe so aneignen, dass er gewiss nicht gegen die Gesetze verstossen wird. Noch ist zu bemerken, dass um den Ausdruck zu verstärken, ein öfteres Athemholen angewendet werden kann, welches aber vorzüglich nur in leidenschaftlich erregten Stellen am Besten an seinem Platze ist, worüber sich in dieser Schule auch einige Beispiele finden lassen.

§ XI.

Technik.

Dieses vielbedeutende Wort ist hier in dem Sinne der Kunstfertigkeit gemeint, worunter das Vermögen zu verstehen ist: Alle in einem Instrumente befindlichen Töne in ihrer verschiedensten Zusammenstellung und Reihenfolge, vom langsamsten bis schnellsten Zeitmaas, mit Sicherheit und schönsten Ton zu bringen. Daher schliesst dieselbe nicht blos die Fingerfertigkeit, sondern auch die Tonerzeugung in sich. Diese Kunstfertigkeit ist aber durch grosse Genie und Talente, und durch deren rastlosen Eifer nach höchster Vollendung, unterstützt durch eine Fantasie welche nie geahnte Bahnen betreten, auf eine solche Höhe gestiegen, dass man staunend verehren muss, wie die Willenskraft des Menschen den Begriff eines Wunders berührt. Wahrlich ein für den Anfänger entmuthigendes Bild, wenn ihn nicht der Gedanke, dass der feste Wille, vom Talent und unermüdlichen Fleiss unterstützt, das von Menschen Erreichte ebenfalls erreichen zu können, neuen Muth und Stärke gäbe sein Instrument in die Hand zu nehmen, und nach dem Höchsten zu streben.

Das Studium der Technik soll also bezwecken, dass der Künstler alles auf seinem Instrument Mögliche und Erreichbare mit höchster Schönheit, Reinheit und Leichtigkeit zu spielen im Stande ist. Dass dieses Studium daher auf jedem Instrument unter manchen von einander abweichenden Bedingungen geschehen muss, wird jeder wohl leicht erkennen, der nur die Grund-Elemente der Instrumente kennt. Doch bleiben sich die beiden Hauptbedingungen einer ausgebildeten Technik auf allen Instrumenten gleich, nämlich: das Bestreben nach edelster Tonbildung, und die Finger so unabhängig von einander zu machen, dass jeder Einzelne allen Anforderungen vollkommen entspricht. Bei der Tonbildung muss, wie überhaupt in allen Zweigen der Kunst, der Sinn dafür mitgebracht werden und der Lernende das Ideal des zu erstrebenden Tones stets in sich tragen. Er sorge nicht dass er dasselbe verliere oder gar erreiche, so dass er eines schönen Tages einmal ohne Ideal dastehe. Die wahre Idealität hält gleichen Schritt mit der Erkenntniss und Vervollkommnung des Künstlers, und steigt in dem gleichen Maase als der Künstler sich ihr nähert, so dass der wahre Künstler auf seiner Bahn viele Stufen der Idealitäten bestiegen hat. — Es ist nicht leicht auf irgend einem Instrument von so hoher Wichtigkeit als auf der Clarinette einen edlen vollen markig klingenden Ton anzustreben, da kein Instrument durch den Ton allein in eine so tiefe Gemeinheit verfallen kann, und keines durch dessen edle Ausbildung dem Gesange näher tritt als eben die Clarinette. Die grösste ausgebildeste Finger-Technik ist wirkungslos und wirkt unangenehm auf den gebildeten Zuhörer, wenn dieser Technik die Schönheit des Tones mangelt, denn der Ton ist das Mittel, wodurch der Künstler zu den Herzen der Menschen sprechen soll, und die Finger haben nur den Zweck, demselben seine Klangstufe zu geben. Die Poesie liegt also auch in dem Ton, und je schöner derselbe desto poetischer die Wirkung.

Die Ausbildung der Fingertechnik ist jedoch nicht weniger von Bedeutung, denn dieselbe weist dem Künstler die Schranken der Möglichkeit an, und wirkt im gewissen Sinne fördernd und hemmend auf die Fantasie des produktiven und executiven Künstlers. Man kann mit Bestimmtheit annehmen, dass der hohe Standpunkt der Technik grossen Einfluss auf die Werke der grossen Meister gehabt hat. Man vergleiche den Fortschritt der Sinfonie, des Quartettes der grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven und man wird den Einfluss derselben bis zu Beethovens 9. Sinfonie, der grossen Messe, seiner grossen Quartette und Sonaten nicht läugnen können, denn nur die ausgebildeste Technik ist im Stande dieselben zum wahren Verständniss zu bringen, und nur diese gibt der Fantasie die Flügel, womit sie auch wirklich fliegen kann. Ein weiterer Beweis hiefür ist: dass die grössten Componisten, im Vergleich zu ihrer Zeit, auch grosse Virtuosen waren, wie: Bach, Händel, Gluck, Pergolesi, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Abbé Vogler, Hummel, Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Rossini, Meyerbeer etc. etc. Wie überall so muss das Fundament der Technik sorgsam und mit allem Fleiss gelegt sein, und die schwächeren und unfügsameren Finger in solchen Gängen geübt werden, welche dieselben stärken und gehorsam dem Willen des Spielers machen. Es finden sich in dieser Schule eine Menge von Beispielen, welche genügend sind diess zu bezwecken. Dass auch hier das Talent sein Machtwort spricht, und die individuelle Anlage entweder fördernd oder hemmend wirkt, liegt in der Natur, die ihre Güter eigensinnig vertheilt, und selbst bei grossen Talenten so launig ist, denselben etwas vorzuenthalten was sie einem oft mittelmässig Begabten gegeben, welches ich oben schon bei dem § Triller berührte.

Doch selbst der Talentvollste wird ohne ein ernstes technisches Studium nie die Stufe erreichen, die er mit ernstem consequentem Fleiss erreichen kann, denn nur der grosse unermüdliche Fleiss hat grosse Werke geschaffen und grosse Ziele erreichen lassen; das wahre Verdienst ist nicht das Genie oder das Talent, sondern der Fleiss.

Der Schüler lasse sich daher durch nichts abhalten seine Technik so vollkommen auszubilden als es seine Kräfte gestatten, selbst nicht durch die in jetziger Zeit so übliche Virtuosen-Jagd so mancher Kritiker, welche den Standpunkt der Kunst nicht höher begreifen, als es ihre kurzsichtige Individualität eben zulässt, und mit Professoren-Weisheit verwerfen, was sie selbst oder ihre Frauen nicht spielen oder singen können. Da ist der Eine ein durchgefallner Student und schreibt über Künstler, welche ihrer Kunst das ganze Leben geweiht, schreibt über Meister von höchster Begabung, schreibt z. B. von Spohrs Jessonda sie sei falsch harmonisirt und instrumentirt. Der Andere ist ein sogenannter Musik-Gelehrter, aber Fantasie und Poesie sind ihm so fremd wie ihm überhaupt das innere Leben und die Bedeutung der Musik, er hat endlich nach undenklichen Mühen gefunden, welche Instrumente die alten Aegypter und Griechen gespielt, wie viele Linien die alten Notensysteme hatten, wann man es gewagt hat die Terz und Quinte zur Tonica zu fügen etc. etc. Diess ist sehr verdienstlich für die Geschichte der Musik, aber der Fortschritt und die Erkenntniss der Kunst liegt nicht in diesem Wissen allein, sondern in der Auffassungsfähigkeit, der glücklichen musikalischen Begabung, dem innersten Verständniss der Musik und ihrer Dichter, in der Fantasie, in dem Studium der grossen Meister, in dem Gefühl, in der Begeisterungsfähigkeit, und in so manch anderem noch was hier zu weit führen würde. Der Dritte will nur Bach haben, der Vierte verlangt beinahe, dass man eine Gluck'sche Arie auf der Clarinette blase, weil er zu Hause nur Gluck'sche Klavier-Auszüge spielt, vielleicht auch nur weil ihm andere zu schwierig sind. Der Fünfte spricht immer nur vom höchsten Standpunkt der Kunst, und misst alles nach demselben. Dieser höchste Standpunkt ist aber kein anderer als der ihm selbst möglich Begreifliche, und er betrachtet sich daher als letzte Instanz und obersten Kunstrichter. Der Standpunkt der Kunst ist aber durch die grossen Meister ein sehr veränderter geworden, und war vor Haydn, Mozart und Beethoven ein völlig Anderer! — Solch ein einseitiger Kunstrichter verlangt dass die Schwalbe fliege wie der Adler, die Forelle schwimme wie der Wallfisch, und kömmt mir vor wie ein Schneider, der von dem grössten Menschen das Maas genommen, und die Kleider anderer kleinerer aber doch wohlgewachsener Menschen darnach fertigen will. Diese kleineren Menschen, welche recht hübsch in passenden Kleidern aussehen, würden sich höchst lächerlich in diesen grossen Röcken ausnehmen. Die Nachäffer der grossen Meister, welche ihre oft talentvolle Begabung durch das Aufgeben ihrer Individualität opfern, und ihr Talent zum Genie forçiren wollen, diese sind wohl die Herren mit den grossen Röcken und auf sie passt Göthe's Wort: „Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken, Setz' deinen Fuss auf ellenhohe Socken, du bleibst doch immer was du bist." — Gibt es doch noch so Manche die sich mit ihrer Stumpfheit an die grössten Geister wagen, und Beethovens 9te Sinfonie als den Wendepunkt zur Entartung betrachten. Die Kunststrasse ist obwohl eine steile doch eine breite, und können die verschiedensten Gattungen dieselbe gehen. Wer von einem Raphael verlangt, dass er einen Sonnenuntergang malen soll wie Claude de Loraine, oder von Wouvermann eine Raphael'sche Madonna, den würde man gewiss als Thoren erkennen, und somit lasse man in unserer gewiss ebenso vielseitigen Kunst Jedem das Seine stehen wo es hingehört. Wenn man aber von einem untergeordneten Talente Werke wie von Mozart, Beethoven oder anderen grossen Meistern verlangt, heisst diess nicht die Werke dieser Meister selbst herabziehen? Die kleineren Talente sind der Maasstab der Grossen, sie heben und setzen das Grosse erst in sein volles Licht.

Eine vollständig unpartheiische Kritik, die alle Anforderungen der Kunst und Künstler im Auge behält (wie z. B. die einschlägigen Werke Schumanns), und mit Schonung und Ermunterung das zu Tadelnde erwähnt, ist ebenso erspriesslich und hoch zu achten, als umgekehrt eine Kritik zu verwerfen ist, die ohne Maas und Ziel nur die Bedürfnisse der Individualität des Kritikers selbst als endgiltig verlangt, und schon so manches characterschwächeres Talent entweder vernichtet oder aus seinen Bahnen geleitet hat. Derjenige welcher die Technik blos zum Tummelplatze seiner Eigenliebe macht, um durch die verwegensten Sprünge und halsbrechendsten Passagen nur Staunen und Bewunderung bei der Menge hervorzubringen und Geld zu machen, gehört zu den Seiltänzern, und für ihn gilt die Bedeutung des Wortes Ton-Künstler im engsten Sinne. Iener aber, der mit dem inneren Wesen, Gehalt und Bedeutung der Musik, die vollkommene Technik zu verbinden im Stande ist, und dem diese nur die Mittel gibt, seinem Genie und seiner Fantasie den Zügel zu lassen, dem wird gewiss trotz obigen Herren der höchste Preis zuerkannt, da er stets damit zu entzücken und zu begeistern verstand, wie die beiden grössten Instrumentalvirtuosen, Paganini und Liszt.

Daher lieber Schüler studire unverdrossen mit rastlosem Fleisse, erhebe deinen Geist an den Werken grosser Meister und denke, dass wohl viele berufen aber wenige auserwählt sind, dass aber der redliche Eifer und das edle Streben auch seine Verdienste hat, und dass auch du mit arbeitest an dem grossen Bau des Kunsttempels zur Ehre deines Schöpfers und des menschlichen Geistes.

§ XII.

Noch einige Bemerkungen über die nöthigen Bedingungen zum Clarinettspiel, über Ton, Blatt (Rohr) und dessen Anfertigung.

Wer sich dem Clarinettspiel widmen will, der prüfe sich genau ob er Willenskraft und Ausdauer genug besitze dieses schwierige Instrument zu erlernen. Die körperlichen Bedingnisse hiezu sind: eine gute Gesundheit, starke feste Brust, und gesunde starke Zähne, wenigstens müssen sich die Vorderzähne im besten Zustande befinden und nicht schadhaft sein. Die geistigen Bedingnisse, will er ein Künstler in der vollen Bedeutung sein, sind denen eines jeden Künstlers gleich, nämlich: Gemüth, reines Gefühl und Poesie für das Schöne in der Kunst, Begeisterungsfähigkeit dafür, Auffassungstalent, edlen Tonsinn mit feinem Gehör, unpartheiische Prüfung und Verständniss seiner eigenen Leistungen,

Erkenntniss und gerechte Würdigung der Verdienste anderer Künstler, also Mangel an Egoismus und die Willenskraft für ein endloses Streben und Ringen nach Vervollkommnung.

Da der Ton das Organ ist, mit welchem der Künstler zu dem Zuhörer spricht, so muss auf seine Bildung und Veredlung die grösste Sorgfalt und Mühe verwendet werden. Es ist im vorhergehenden Paragraph „über Technik" schon berührt worden, dass ein Tonstück wenn auch noch so vollendet vorgetragen dennoch unangenehm berührt, wenn demselben das erste Erforderniss fehlt: ein schöner edler Ton. Was ist aber ein schöner Ton? Schön ist der Ton; wenn er einen vollen vibrirenden metallartigen hellen Klang hat, und in allen Nuançen und Lagen denselben Charakter behält; bei grösster Kraft seine Schönheit nicht verliert und keinen schneidenden Eindruck hinterlässt, dann so ausdrucks- und bildungsfähig ist, dass derselbe in den zartesten Stellen sich leicht und bindend bei allen Tönen behandeln lässt, mit einem Wort einer vorzüglich schönen vollen Sopran-Stimme ähnlich ist. Ist diese Lage schön (welche auch auf der Clarinette die schönste ist), so sind die unteren Töne von selbst gut, und dann ist man auf der rechten Spur. Doch wenn der Ton auch alle diese Eigenschaften besitzt und es fehlt ihm sein eigentliches Leben, das „Göttliche," welches der Mensch als die Garantie seiner Bestimmung in sich trägt, „die Seele," so ist alles Bemühen und Streben wirkungslos, da diese gefrorene Musik das Feuer des Prometheus nicht erreicht. Nun hängt aber wie bei allen mit Rohr-Mundstücken gespielten Instrumenten, alles von einem guten Blatte ab, und diess ist die grösste Schattenseite dieser Instrumente und namentlich bei der Clarinette. Ohne den Willen und der guten Laune dieses Tyrannen ist der grösste Künstler auf seinem Instrumente nur ein Schüler, der sich mühsam abquält, und unfähig ist nur annähernd sich als einen Meister seines Instrumentes zu beweisen. Je höher der Künstler in seiner Ausbildung voranschreitet, desto mehr fühlt er die Abhängigkeit von einem guten Blatte, welches ihm oft die verzweiflungsvollsten und muthlosesten Wochen bereitet. Ich will hier schliesslich einige Bemerkungen über die Anfertigung eines Blattes beifügen, und zwar in der Art wie ich dieselben zu meinem Gebrauche verfertige. Was auch bis jetzt alles versucht worden die Blätter aus einem Stoff anzufertigen, der ihnen eine längere Dauer garantiren würde, so musste man stets wieder auf den Erstgebrauchten zurückkommen: das Schilfrohr. Dieses Schilfrohr, welches man entweder aus Spanien, Sicilien oder Amerika bezieht, wird auch nach meiner festen Ueberzeugung das Einzige bleiben, welches für den Ton genügen kann. Die Eigenschaften dieses Rohrholzes sind aber verschieden, sowohl in seiner mehr oder wenigeren Härte oder Weichheit, als auch in seinen feineren und gröberen Poren, welche die eigentliche Ursache der Tauglichkeit dieses Holzes sind. Nach meiner Ueberzeugung ist das Beste für ein Clarinett-Blatt, wenn dasselbe mehrere Jahre ausgetrocknet, gesund geblieben und nicht zu hart ist, da man die Blätter, um sie leichtbläsig zu machen, sonst so fein ausarbeiten müsste, dass der Ton schneidend würde; dann die Poren mehr fein und geschlossen sind, das Holz überhaupt noch eine schöne oliven und goldgelbe Farbe beim Anschnitt zeigt, und wenn dasselbe auf einen harten Gegenstand im ganzen Glied in mässiger Entfernung fällt, einen hellen Klang erzeugt. Nun nehme man ein solches Glied und spalte es der Länge nach etwas breiter als die Lage des Mundstücks, und schneide die nöthige Länge der Blätter mit einer feinen Laubsäge herunter. Ist diess geschehen, so nimmt man ein scharfes Messer (Schnitzer) und schneidet die innere hohle Seite des Holzes eben und beiläufig gerade. Es ist dabei aber hauptsächlich darauf zu sehen, so zu schneiden, dass die Poren von einem Ende des Stückchens bis zum andern gerade laufen, so dass es aussieht als wenn feine Fädchen gezogen wären. Diess kann jedoch nur bei einem Stückchen bezweckt werden, welches gerade gewachsen ist, und diese geben auch in der Regel die besten Blätter. Dann bringt man dasselbe zuerst auf eine gröbere dann feinere Feile und sucht hiedurch die nöthige Stärke (siehe 2. Tabelle) annähernd zu erhalten. Um dieselbe aber so gleich als möglich für alle Blätter zu bekommen ist es gut sich ein Maas dieser Stärke anzufertigen. Man nimmt am besten ein flaches Stückchen Messing- oder Neusilberblech von mässiger Stärke und feilt in dasselbe einen Einschnitt welcher die Stärke des Blattes hat. Hat das Blatt nun die annähernde Stärke, so untersuche man sorgfältigst ob die gefeilte Seite auch gerade ist, diess ist einer der wichtigsten Punkte beim Blättermachen, denn ohne diese gerade Seite ist es nicht möglich ein gutes Blatt zu erhalten, am wenigsten, wenn das Blatt schief oder hohl gefeilt ist. Um sich aber auf das Genaueste davon überzeugen zu können, nehme man ein Stück dickes Spiegelglas, von der Grösse eines mässigen Taschenkalenders, lege das Blatt darauf, und man wird augenblicklich die etwaigen Fehler bemerken und leicht nachhelfen können. Dieses geschieht am besten dadurch, wenn man das Stückchen Rohrholz auf einen ebengeschliffenen Sandstein bringt, welcher in der Länge etwas über einen Schuh und in der Breite 5 bis 6 Zoll misst, und es auf diesem Stein dann fein und eben schleift. Diese Sandsteine erhält man am vorzüglichsten in der Gegend von Coburg-Gotha, woher ich dieselben durch die Vermittlung eines dortigen Kammermusikus „Herrn Sauerteig" bezogen habe. Es ist nöthig sich gleich mehrere Exemplare kommen zu lassen, da man nur durch das gegenseitige Abschleifen der Steine eine ganz sichere ebene Feilbahn erhält. — Hat man das Rohr eben und spiegelglatt abgezogen, so wird dasselbe durch den Mund eingenetzt, lässt es wieder trocknen, und wiederholt diess so oft bis es ganz fein bleibt. Jetzt gibt man dem Stückchen Holz die Form des werdenden Blattes, welches nach der Lage oder Bahn des Mundstückes geschehen muss, mit Hülfe der Feilen und zuletzt wieder des Sandsteines, bringt dann dasselbe auf ein eben geschliffenes Stückchen Holz, welches etwas breiter und vielleicht zweimal länger als das bisher Verfertigte ist (siehe 2. Tabelle), netzt das Rohrhölzchen nochmal ein, damit es etwas fester auf dem längeren Holze aufliegt, halte es mit dem Finger fest und schneide dann die Rinde des Stückchen Rohrholzes gegen oben hin ab, beiläufig in der Länge von 1½ Zoll, so dass die Länge vom Ausschnitte des nun werdenden Blattes ohngefähr einen starken Messerrücken kürzer wird, als der innere Ausschnitt der Bahn des Mundstückes. Ist diess geschehen so schneide man das Blatt, vom untern Anfange des Ausschnittes angefangen gegen vorne zu, immer dünner und schwächer, so dass es am obersten Ende nur mehr die Stärke eines Kartenblattes hat, und sehe darauf, dass diess auf beiden Seiten so gleich als möglich geschehe; nehme dann eine kleinere und feine englische Handfeile, und feile das Blatt so gleichverlaufend als nur möglich, und das Blatt ist in's Roh gearbeitet, fertig. Sind die Blätter, von denen ich gewöhnlich 6 bis 12 Stücke zugleich verfertige, nun so weit ausgearbeitet, so lege ich dieselben wieder anfeuchtend auf ein anderes, etwas grösseres Spiegelglas, und halte sie 8 bis 10 Tage durch beständiges Einnetzen mit dem Munde (sobald sie immer wieder völlig eingetrocknet sind), im steten feuchten Zustande. Diess bewirkt eine völlige feste Schliessung der Poren, und hiedurch ein leichteres Fertigmachen der Blätter, da das Holz auf diese

Weise genug Feuchtigkeit eingesogen hat. Nach dieser Zeit nehme ich die Blätter wieder vom Glase, reinige sie vollkommen, ziehe sie auf dem Sandstein nochmals ab, und sehe durch Auflegung auf das kleinere Spiegelglas genau nach, ob die geschliffene Seite sich nicht verzogen hat. Ist diess der Fall, so suche man diesem abzuhelfen, was auch meistens leicht gelingt, wo nicht, werfe man das Blatt gleich weg, denn es ist der feineren Ausarbeitung und der darauf zu verwendenden Mühe und Zeit nicht werth.

Ist man nun sicher, dass das Blatt gerade ist, oder was noch besser, wenn es gegen vorne zu, wo es am dünnsten gefeilt ist, etwas von dem Glase absteht, um sicher zu sein, dass es nicht hohl ist (welches das schlechteste Zeichen wäre), so klebe man das Blatt nass an die Fensterscheibea und arbeite dasselbe mittelst eines Schachtelhalmes ebenfalls nass aus. Die Fensterscheibe hat den Zweck, dass man auf diese Art, wenn man genau Acht gibt, leicht die noch bestehenden Unebenheiten und ungleichen Stellen durch den transparenten Schein entdeckt.

Nun passe man das Blatt auf das Mundstück, binde es mit einer Schnur, welche ich nebenbei gesagt dem Schraubenbande vorziehe, auf dasselbe, und versuche wie es sich bläst. Ist es noch viel zu stark, so bringe man das Blatt nochmals an die Fensterscheibe und arbeite dasselbe noch feiner aus, bis es leichtbläsig wird. Von hier stockt die eigentliche Regel und man muss es dem Zufalle und guten Glücke überlassen ob es gut oder schlecht wird. Es ist um so schwieriger hier bestimmte Regeln aufzustellen als das Holz eines jeden kleineren Stückchens, selbst wenn es von ein und demselben grösseren Stück abgeschnitten ist, andere Verhältnisse, entweder in der grösseren Härte oder Weichheit, oder selbst in der mehr oder mindern Zahl der Poren hat.

Ich will nur noch einige Erfahrungen beifügen: ist das Blatt oben noch zu stark, so ist der Ton noch zu steif oder wie sich der Clarinettist populär ausdrückt: es geht nicht los. Ist die Tiefe schwerbläsig dann hat das Blatt gewöhnlich eine bis ins unendliche steigende Höhe, und ist unten beim Ausschnitt noch zu stark an Holz. Wollen die Töne Cis, D und Dis nicht frei und voll sich zeigen, dann wird auch das Gabel-F nicht schön und zu scharf sein, sowie das A nicht klingend im Ton sein, hier bewährt sich für gewöhnlich am besten, gleich oberhalb der Mitte des ausgeschnittenen Blattes, aber sehr vorsichtig, nach und nach etwas Holz zu nehmen. Ist das Blatt vorne zu dünn, so pfeifen die Töne gerne wie eine schlechte Violinsaite, ist am Ausschnitt zu viel Holz genommen, so wird die Tiefe nicht schön und schnarrt. Ist das Holz weich, so wird das Blatt im Ganzen stärker an Holz gelassen werden müssen, welches sich im umgekehrten Fall dadurch beweist, dass hier mehr Holz genommen werden muss. Will das Piano nicht Stich halten, so nehme man, wenn das Blatt noch stark genug ist, nach vornezu weg, oft hilft aber auch, wenn man unter der Mitte des Blattes sein Glück probirt. Noch ist zu bemerken, dass wenn ein neues Blatt ein oder zwei Tage gespielt wird, dasselbe nochmals auf der Rückseite abzuschleifen ist, da die Poren wieder etwas herausgetreten sein werden.

Aber all diesem Gesagten trotzt sehr oft der Eigensinn dieses kleinen Stückchen Holzes, und ich wünsche allen meinen Collegen hiemit das beste Glück, und ein ewig dauerndes Blatt.

München, den 31. December 1860.

Carl Bærmann.

Anhang.

Elementar-Lehre der Musik.

1.

Ich will hier noch die nothwendigsten Erklärungen über die Elementar-Lehre der Musik beifügen. In allen Lehrbüchern und Schulen für Musik ist dieselbe so ausführlich und erschöpfend besprochen, dass nur der Gedanke, dieselbe dürfe in einer Schule nicht fehlen, mich bestimmte, ihrer hier zu erwähnen.

Alle Töne werden durch Zeichen, welche man Noten nennt, dargestellt, diese haben ihren Namen von 7 Buchstaben des Alphabets: C, D, E, F, G, A, H, oder wie die Italiener und Franzosen sagen: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Diese Noten stehen entweder auf 5 Linien oder zwischen denselben, welche Linien wieder das Notensystem heissen. Die unterste von diesen 5 Linien wird die erste Linie, und der Raum zwischen den Linien erster, zweiter, dritter, vierter Zwischenraum genannt.

Nun gibt es aber noch viele Noten, welche über oder unter diesem Notensystem stehen, und durch kleine Striche durch den Hals oder Kopf der Note ihre Klangstufe erhalten. Diese kleinen Striche sind eigentlich nur die weitere Ergänzung des Notensystems, sowohl der Höhe als der Tiefe zu, da ein Notensystem mit soviel Linien als Töne ein Schlüssel besitzt, so undeutlich würde, dass die Noten nicht mehr gelesen werden könnten. Daher hat man nur fünf Linien gewählt, welche eine leicht zu erkennende Mitte besitzen, und die höheren oder tieferen Noten durch mehr oder weniger Striche bezeichnet, welche wieder Linie oder Zwischenraum bedeuten.

Notensytem.

Linien. 5 4 3 2 1 — 4 3 2 1 Zwischenraum.

Noten mit kleinen Strichen.

2.

Von den Schlüsseln.

Um die Klangstufe näher zu bestimmen, hat man verschiedene Schlüssel erfunden, welche einer und derselben Note blos durch Vorsetzung eines andern Schlüssels eine ganz andere Lage und Bedeutung geben. Die Schlüssel heissen: der Violin-Schlüssel [c] (siehe denselben in Nr. 3 chromatische Scala), der Sopran-Schlüssel

c, der Alt-Schlüssel c, der Tenor-Schlüssel c, und der Bass-Schlüssel c

Die älteren Meister hatten noch mehrere, doch hat die Neuzeit dieselben als überflüssig erscheinen lassen. Für den Clarinett-Spieler genügt der Violin-Schlüssel, da die Clarinett-Stimme nur in diesem Schlüssel steht, doch der Musiker soll und muss auch die übrigen lesen können; er vergleiche daher in einer Harmonie-Lehre die Verhältnisse dieser Schlüssel unter sich.

3.

Chromatische Tonleiter der Clarinette.

untere Octave. mittlere Octave.

E F Fis G Gis A Ais H C Cis D Dis E F Fis G Gis A Ais H C

obere Octave. hohe Octave.

Cis D Dis E F Fis G Gis A Ais H C Cis D Dis E F Fis G Gis A

Ais H C Cis D

Für diejenigen Schüler, welche die Noten erst zu lernen haben, mag, um diess zu bezwecken folgende Art die leichte und bequemere sein:

c e g h d f a d f a c e g f a c e g h d

c g h h d f a c

Der Schüler kann sich die Noten selbst willkürlich durcheinander setzen, um dieselben sicher kennen zu lernen.

4.

Von den Intervallen.

Die grössere oder kleinere Entfernung zweier Noten heisst ein Intervall. Das kleinste Intervall heisst ein Semitonium oder halber Ton, und ist in der natürlichen Tonleiter anzutreffen von E zu F und von H zu C, die übrigen sind in dieser Tonleiter ganze Töne, da sich zwischen diesen Tönen noch ein halber Ton befindet.

ganzer ganzer halber ganzer ganzer ganzer halber Ton.

Die übrigen Intervalle sind:

Secunde Terz Quarte Quinte Sexte Septime Octave

Diese Intervalle werden wieder durch Kreuze (♯) oder Be (♭) motificirt, und können klein, gross, übermässig oder vermindert heissen; welches jedoch schon zur Harmonie-Lehre gehört.

Ist ein Ton mit einem andern durch ein Kreuz oder Be gleichlautend geworden, so heisst dies enharmonisch z. B.

enharmonisch enhar. enhar. enhar. etc. etc.

oder enhar. enhar. enhar. enhar. etc. etc.

5.

Von den Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen.

(♯ × ♭ ♭♭ ♮ ♮♯ ♮♭)

Will man einen Ton um einen halben Ton erhöhen, so setzt man ein Kreuz (♯) vor die Note, muss dagegen ein Ton um einen halben Ton erniedrigt werden, so wird ein Be (♭) vor dieselbe gesetzt. Steht ein Doppel-Kreuz (×) oder ein Doppel-Be (♭♭) vor einer Note, so erhöht das Erstere die Note um einen ganzen Ton, und Letzteres erniedrigt dieselbe ebenfalls um einen ganzen Ton.

Das Be-Quadrat oder Auflösungs-Zeichen (♮) hebt die Wirkung eines Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichens wieder auf. Soll ein Doppel-Kreuz oder Be zum einfachen Kreuz oder Be zurückgeführt werden so steht vor dem einfachen Kreuz oder Be ein Auflösungs-Zeichen (♮♯ — ♮♭)

Durch diese Zeichen erhält man die verschiedenen Tonarten, und dieselben werden jedem Musikstück, wenn man deren bedarf, vorangesetzt und sind für das ganze Stück giltig. Ist es aber nöthig, dass im Verlauf eines Stückes neue Versetzungszeichen eintreten müssen, so werden diese neuhinzugetretenen Zeichen jeden Takt bei der betreffenden zu erhöhten oder erniedrigten Note einmal derselben vorgesetzt, denn diese neuen Zeichen haben nur einen Takt Geltung.

6.

Vom Takte.

Der Taktstrich theilt ein Musikstück in mehrere gleiche Theile. Es gibt nur zwei Hauptgattungen von Takt, den geraden und den ungeraden, aus welchen alle andern Taktarten entspringen. Aus dem geraden Takte, welcher sich immer in zwei gleiche Hälften theilen lässt, entspringt: der Ganze oder 4 Viertel-Takt (C), der Allabreve-Takt (¢), der 12 Viertel-Takt (12/4), der 6 Viertel-Takt (6/4), der 2 Viertel-Takt (2/4), der 12 Achtel-Takt (12/8) der 6 Achtel-Takt (6/8) etc. etc.

Aus dem ungeraden Takte, oder 3theiligen, da er sich stets in 3 Theile theilen lässt, entspringen: der 3 Zweitel- (3/2), der 9 Viertel- (9/4), der 3 Viertel- (3/4), der 9 Achtel- (9/8) und der 3 Achtel- (3/8) Takt, etc. etc.

Es gibt noch andere seltner gebrauchte Taktarten, welche aber stets auf obigen 2 Hauptgattungen fussen.

Der 5 Viertel-Takt (5/4) ist eigentlich nur scheinbar eine Taktart für sich, er ist im Grunde aber nur ein steter gleicher Wechsel von 3 Viertel-Takt mit dem 2 Viertel-Takt, er kommt sehr selten vor und ist (so glaube ich) schottischen Ursprungs.

Der 7 Viertel-Takt ist mehr ein Curiosum und seiner höchst unrythmischen Bewegung, unmusikalisch und unschön, und ebenso unzweckmässig als ein Tisch mit 5 Ecken.

Das Takt-Zeichen wird einem jeden Musikstück gleich nach dem Schlüssel und der Vorzeichnung vorausgesetzt

7.

Vom Werthe der Noten, Punkte und Pausen.

Den Werth der Noten erklärt wohl am besten die nachfolgende grössere Noten-Tabelle; ich will nur vorher ihre verschiedenen Benennungen hier bemerken, deren Werth schon in deren Namen liegt.

Ganze Halbe Viertel Achtel 16tel 32tel 64tel

Noten

Pausen

Jeder der nur ein wenig rechnen kann, wird einsehen, dass wenn man z. B. von einem Achtel spricht, das Ganze 8 Achtel; die Hälfte 4 Achtel und das Viertel 2 Achtel haben muss. Diess ist auch in der Musik das Grund-Princip für den Werth der Noten.

Notenwerth Tabelle.

Eine Ganze hat 2 Halbe 4 Viertel 8 Achtel 16 16tel 32 32tel 64 64tel

Die Pausen, welche die Bedeutung haben, daſs man so lange ihr Werth ist, nicht spielt, unterliegen demselben Werth-Gesetze wie die Noten, und sind oben angegeben.

Steht ein Punkt nach einer Note oder Pause, so hat er den halben Werth dieser Note oder Pause, stehen 2 Punkte nach den Noten oder Pausen, so hat der letzte Punkt den halben Werth des ersten Punktes.

Andere Zeichen sind noch: das Schluſs-Zeichen, das Wiederholungs-Zeichen, das Dal Segno-Zeichen 𝄋, welches letztere bedeutet, daſs man von diesem Zeichen an das Stück wiederholt bis zum Wort Fine. Ferner ist das Abkürzungs-Zeichen zu erwähnen um einige sich oft wiederholende Figuren nicht so oft schreiben zu müſsen: oder .

Das Wörtchen bis ist ebenfalls eine Abkürzung der Schreibart und bedeutet soviel als noch einmal: bis, hier müſsen die ersten 2 Takte noch einmal wiederholt werden, es kann dieſs bei 1. 2. 3 u. 4 Takten vorkommen, in Partituren jedoch bei gröſseren Wiederholungen.

Das Uebrige wird der Schüler aus dem praktischen Unterricht leicht erlernen, und somit nehme er sein Instrument zur Hand und fange bei N° 1 an, gebe auf alle Zeichen genau Acht und lese den theoretischen Theil öfters, damit er sich das hierin Gesagte recht tief seinem Gedächtniſse einpräge.

II. Tabelle

NORMAL-GRIFF-SISTEM. *

E F Fis G Gis A Ais Ais H C Cis D Dis E F F Fis G Gis A Ais H C Cis D Dis E F F Fis G Gis A Ais H C Cis D Dis E F Fis G Gis A Ais H C Cis D

H-B-Klappe:
Triller-Kl. 3.
A-Kl.
As-Kl.
Tonloch-G:
Triller-Kl. 2.
Fis-Kl.
E oder H:
F-Kl.
D oder A:
Es oder B-Kl.
C oder G
Des oder As-Kl.
H oder Fis:
Fis-Kl.
E oder A:
B oder F-Kl.
G oder D.
As od. Es-Kl.
F oder C-Kl.
Fis od. Cis-Kl.
E oder H-Kl.

E F Fis G Gis A Ais Ais H C Cis D Dis E F F Fis G Gis A Ais H C Cis D Dis E F F Fis G Gis A Ais H C Cis D Dis E F Fis G Gis A Ais H C Cis D

Erklärung der Hebel: a: Hebel der F-Klappe; b: Hebel der Es- oder B-Kl.; c: Hebel der Des- oder As-Kl.; d: Hebel der B- oder F-Kl.; e: Hebel der As- oder Es-Kl.; f: Ausbesserungs-Hebel der Fis- oder Cis-Kl.

Ueber die Anwendung der Triller-Klappen 3 und 2 siehe §6: der Triller und seine Lehre.

* Die übrigen Griffe siehe §5 in der näheren Erklärung aller Griffe.

○ bedeutet offenstehende Klappen oder Löcher; ● Zugedeckte.

III.

IIte Tabelle.

HANDHALTUNG.

Zähne Ansatz.

Blatt.

Auschnitt

Stärke des Blattes

Schneid und Feilholz zum Blättermachen.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

II. ABTHEILUNG.

ANFANG DER PRAKTISCHEN SCHULE.

A. CLARINETT-STIMME.

B. CLAVIER-BEGLEITUNG.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

CLARINETTE in B.

№ 1. Griff_Studien. (★

№ 2. Klappen. Töne.

★) Der Schüler muss genau den § V studieren, und jede Bezeichnung der Note und die übrigen Zeichen in denselben nachschlagen.

Die versetzten Noten-Beispiele von №1 und 2 muss der Schüler die erste Zeit täglich wiederholen, damit er sich die Griffe und Zeichen recht bestimmt seinem Gedächtniss einprägt. Diejenigen Noten, bei welchen sich zweierlei Griffbezeichnungen finden, müssen auf beide Arten studirt werden.

№ 3.

Bei dem Beispiel №3 muss der Schüler sein vorzügliches Augenmerk darauf haben, dass zwichen den zusammengebundenen Noten keine Zwischen-Töne zu hören sind, welcher Fehler sich besonders gerne bei dem Ergreifen der H-b Klappe einschleicht, welche mit dem Daumen der linken Hand genommen wird, wie z.B. im 7. und 8., 9. und 10. Tackte dieses Beispiels. Auch müssen von hier an alle nun folgende Beispiele genau mit den Strich- und Griffbezeichnungen gespielt, und der Athem nur bei dem angegebenen Zeichen ( ) frich geholt werden.

№ 4. C-dur.

Scala. *pfp*

pfp

binden.

stossen.

binden.

stossen.

gebrochner Accord.

Bei allen Scalen muss der Ton piano angesetzt bis zum forte crescendirt und wieder zum piano zurückgeführt werden, und der Ton überhaupt solange als möglich ausgehalten werden, damit der Athem und der Ansatz gestärkt wird. Wenn die Scalen schneller gespielt werden, muss man dieselben mit der Bindung und mit dem Stoss (staccato) studiren; die gebrochnen Accorde haben dreierlei Strich Arten, was ebenfalls genau beobachtet werden muss.

№ 5. Moderato.

p

p

p *cresc* *p*

Folgende kleine eingestreute, aber höchst nothwendige, technische Übungen, muss der Schüler täglich üben, und zwar wie angegeben ist: Jeden einzelnen Tackt so oft repetieren bis die Finger ermüden. Es ist diess um so nöthiger, als diese Übungen die schwächern Finger beschäftigen, dieselben stärken und selbständiger machen. Auch müssen die Töne, welche man auf verschiedene Arten nehmen kann, genau nach den Bezeichnungen gegriffen werden.

№ 6

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

NB Vorstehende Übungen müssen selbstverständlich anfangs sehr langsam geübt werden und solange fortgesetzt, bis dieselben rein und ohne Anstoss im schnellen Allegro Tempo gehen, was auch bei allen nachfolgenden Übungen zu beobachten ist; ebenso darf das Zeichen ★——△ welches das Fingerliegenlassen bezeichnet, nicht übersehen werden, da dieses unendlich viel zur leichtern Spielart beiträgt.

Damit der Schüler den Ansatz (*Embouchure*) nicht zu sehr ermüdet, kann er auch diese Übungen theilweise ohne zu blasen, d. h. stumm, üben, insoweit die Übungen sich blos mehr auf Fingerübung allein beziehen; sind aber (*Embouchure*) und Finger gleich wichtig, was bei den Übungen für die höheren Töne der Fall ist, so müssen dieselben wenigstens ebenso oft „laut" als „stumm" studiert werden.

№ 7. Moderato.

p legato. *p* *cresc.* *f* *p*

№ 8. Allegro molto moderato.
mit hartem Stosse

mf *p* *f* *pp* *mf* *f* *p* *cresc.* *sempre cresc.* *f*

№ 9. Moderato.
mit gebundnem Stosse

p *p* *p* *p*

Dieses Beispiel muss zuerst im tempo Andante und dann immer schneller studirt werden, bis es gut als Allegro geht.

№ 10. Allegro moderato.

p cresc. dim. fz ritar. pp

44

№ 11. muss mit ganz strengen Takt und breiten Ton gespielt werden, so dass dieses Stück sehr gewichtig lautet.

Allegro.

f *sempre.* *f*

legato. *p*

f

f

p *f* *f* *f*

№ 12. muss ebenso wie №. 10. zuerst langsam, und dann bis zum tempo Allegro studirt werden. —— gemischter Stoss. durchgehend mit Kraft und vollsten Ton zuspielen.

f

f

Bei dem Beispiel № 12. muss der Schüler genau auf die *Strich*_Bezeichnung Acht haben, da dieselbe sich stets ändert; auch ist bei diesem Stück das Zeichen zum frischen Athemholen nicht angegeben, weil sich das_selbe, je schneller das Stück gespielt wird, immer verändern müsste; zu bemerken ist hauptsächlich: dass der Athem sehr schnell geschöpft wird.

№ 13.

A moll.

binden

stossen.

binden

stossen.

Von No. 14. angefangen sind sämmtliche Stücke des 1. Theils mit *Clavier* Begleitung.

ROMANZE

No. 14 Andante con moto. *mit innigem Gefühl.*

A B C D E

p *fz* *dim.* *cresc.* *poco ritar.* a tempo. *sf* *ritar.* a tempo. *piu po.* *morendo* - - *rall* *ritar.*

No. 15. mit strengem Tackt und vollem breiten Ton.

Andante con moto.

p *cresc.* *fz* *f* A *cresc.*

B

C

cresc.

diminuendo.

poco ritar.

№ 16. G dur.

binden

stossen

binden

stossen

mit 3 Stricharten

№ 17. weitere Folge von kleinen Finger_Übungen.

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

Von der 36t. dieser Finger_Übungen angefangen finden sich öfters zweierlei Bezeichnungen über und unter den Noten, dieses soll so viel heissen dass diese Übungen auf beiderlei Art studirt werden müssen, also das cis einmal mit den gewöhnlichen Griff 5 genommen werden, und das Andermal mit der Aushebung des Daumen der rechten Hand, was das Zeichen ‒△ bedeutet.

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

№ 18. molto Moderato. *mit ruhigem Gefühl.*

p *fz* *p* *cresc.*

A

p *fz* *p* *fz* *p* *cresc.*

p *cresc.*

B

condolore. *fz* *fz* *fz*

cresc. *piu p*

p *fz* *sfz* *sfz*

C

fz *p* *cresc.*

p *pp* *morendo.* *pp* *pp* *ritar.* *ppp*

№ 19. mit strengem Takt.

Allegro moderato.

A

cresc. piu p

sempre ff

sempre f

B

sempre pp e legato.

C

p *poco cresc.*

fp *p* *pp* *p* *poco a*

poco piu cresc. *fp* *piu cresc.*

fz D *p* *sempre piu f*

p

cresc. *f*

ff *fz* *fz* *ff*

sempre ff *ff*

№ 20. E-moll.

binden

stossen

ELEGIE.

№ 21. SYNKOPEN.

Largo, mit tiefem Ernst und sehr langsam.

p con dolore e legato.

p *p* *cresc.* *f* *dim* *dim* *p*

morendo *pp* *f* *sempre f* *f*

sempre f *cresc* *cresc* *dim* *p*

p *cresc* *p* *dim.* *pp* *pp*

p *p* *cresc.*

p *pp* *fp* *p* *pp* *ppp*

№ 22.

Allegro con moto. mit Energie u. Kraft.

f *sempre f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

A

B

Allegro molto vivace quasi Presto.

a tempo.

ritar.

piu cresc. cresc.

dim. ritartando. ★——△ a tempo.

dim. morendo.

tempo 1.

ritar.

sempre f

cresc.

NB. Von № 23 angefangen wird das Zeichen (★—△) zum Fingerliegenlassen nur mehr sehr selten gesetzt werden, gleichsam nur zur Erinnerung für den Schüler, da er dessen Bedeutung aus den vorhergehenden Stücken genugsam kennen gelernt hat.
Nochmals erinnere ich das C (3—△) so viel als möglich mit den drei Finger der rechten Hand welches das Zeichen (3—△) bedeutet zu spielen.
(Siehe die Erklärung dieses Tones und Zeichens vorne im § 5.)

№ 23 F-dur.

d

№ 24 Adagio mit Ausdruck und gehaltnem Ton.

Adagio.

p *p*

A

cresc.

cresc. *f* *p* *sf* *sf* *p*

B

sf

p *p* *p*

C

p *cresc.* *f* *fp* *pp* *pp* *pp*

D

piu cresc. *p* *cresc* *cresc* *cresc.* *p* *p*

rall. *morendo.*

p *dim.* *pp* *pp*

№ 25. VARIATIONEN.

Andante maestoso.

ff p fp ff p fp A p cresc. cresc. f pp

Andante Thema.

p p p cresc. cresc. p fp

B 11 VAR. 1. legato p

cresc. p

1 2 p

fz

cresc. fz C 11

VAR. 2.

cresc.

NB Das kleine Strichen (—) ober der Note bedeutet: dieselbe Note etwas anhalten, auf welcher dasselbe steht.

D

E 11

d

p

f

VAR 3.

f *sempre* *f*

F

f

ff

№ 26 D moll.

№ 27 ★ Andante

A

f

dim.

B

cresc.

★) *Diesse Etude* wenn sie im *Allegro vivace* gespielt wird, ist sehr nützlich selbst für weiter vorgerückte Schüler, wenn dieselbe sorgfältig studirt wird. An den Stellen wo sich zwei verschiedene Griff_Bezeichnungen finden, müssen dieselben auch auf beide Arten studirt werden.

NB. Die „obenˮ stehende Bezeichnung ist als Finger_Übung vorzuziehen.

cresc. cresc.

f

3 C

p grazioso espressione

cresc.

D

cresc.

dim.

p

cresc. cresc.

E

f

dim.

p

F

p

cresc.

cresc.

cresc.

G

f

f

ff

ZIGEUNERWEISE.

№ 28 Etude über punctirte Noten.

Allegretto molto moderato.

TRIO.

con espressione. *cresc.*

p E *f*

f *f* *dim.*

p *dim.* *cresc.* *rall.* F *p*

p

p *cresc.* *dim.* *p*

rallentando a tempo. *dim.*

G

Minore

fz *fz* *fz*

f *fz* *fz* *fz* *fz* *p*

H

№ 29. weitere Folge von kleinen Übungen.

20 mal

20 mal

20 mal

20 mal

20 mal

20 mal

20 mal

Es braucht wohl nicht erwähnt zu werden, dass man diese kleinen Übungen nicht gleich über Hals und Kopf einstudirt, sondern täglich vielleicht eine neue Zeile zu den früher studirten hinzufügt. So troken und ermüdend dieses Studium auch sein mag, so lasse sich der Schüler durch nichts davon abhalten, da dies der wahre einzige Weg zu einer solid ausgebildeten Technick ist, ohne welcher kein grosses Ziel zu erreichen ist, da nur bei möglichst vollendeter Technick der Künstler sich ungehindert entfalten und seiner Fantasie folgen kann. Ausdauer führt über die steilsten Berge, und der Erfolg belohnt jede Mühe.

№ 30. B_dur.

№ 31.

Andante molto cantabile.

p

A

B

p

p

cresc.

f con espressione

dim.

p

C

p p 9

p con moto.

D

p f

sempre f cresc.

dim.

p

p

cresc. dim.

E

p tr

p

f p dim.

pp
8
p
tempo 1.
F
p
cresc. cresc. dim. pp
G
p
p f: p pp pp pp

№ 32.

Andante con moto quasi Allegro moderato.

p cresc f p f
p f pp
A
cresc. p p p cresc f dim p pp ritar.

Moderato.

Thema sfz p p sf legato.
B
f p mf f
p p cresc. f
C 11

VAR. 1 *(douce) con espressione*

D

fz *cresc.* *dim. e rall.*

cresc.

E 11

VAR. 2. *Scherzando.*

p

d

F *p*

p

cresc.

G 11

VAR. 3. brillante.

f con fuoco *sempre f*

H

f *sempre f*

J 11 1

p

con espressione

dim. *perpendosi.*

pp *morendo* *pp* *pp* *ppp*

№ 33. G-moll

№ 34 Adagio

p *cresc.* *pp* *f* *rall.* *pp* *cresc.*

A *f* *pp* *rall.*

con moto. *p* *cresc.* *pp* *p* *cresc.*

cresc. *ff* *dim.* *p* *ritar.* *pp* a tempo B *accelerando.* *cresc.*

cresc. cresc. sfz p rall.

Agitato quasi Presto alla breve.

sfz f rall. a tempo sfz p C

espressione

cresc p D cresc.

f mf f p rall. p

a tempo sfz sempre piu cresc. E

sfz sfz f sfz sfz

sfz sfz sfz ff

ff F

№ 35.

Allegro moderato alla Pollacca

A B C D

mf *p* *f* *piu p* *pp* *molto cresc.* *ff* *cresc.* *douce* *sempre* *rall.* *con espressione*

cresc. cresc.

p cresc. E cresc.

f dim. p p

f cresc. cresc. cresc.

cresc. F f f

cresc. 3 p

G fz

fz cresc. f

p cresc. cresc.

fz fz H cresc.

f ff 24

J mf piu f K p f p f p piu p pp f rall.

Majore L con espressione

cresc. p

cresc. cresc. cresc. f

dim. p cresc. f rall.

cresc. M p ritar.

p

f p

cresc.

Minore

№ 36. D-dur.

№ 37. Adagio *espressione*

p p p p *con espressione*

cresc. p p A

p p p

B p cresc. dim. p cresc. cresc.

fz *fz* p 8 *con moto* p

C f f

f

D

p *cresc.*

p *cresc.* *cresc.*

cresc. E *f* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *f* F *dim.*

p *dim.*

p *p* *morendo.* *pp*

7 *p* tempo 1.

cresc. *cresc.* G *cresc.* *f*

fz *fz* *p* *p* *p* *dim.morendo.* *ppp* *ppp*

LÄNDLER.

№ 38.

tempo di Valse. № 1.

p

4 0 *p*

1 2 A *fz* *p* *fz*

p *piu fz* 0 0 *piu fz* 0 0

dim. B *p* *p*

p *sempre* *dim e rallentando.* a tempo. *p*

C 4 *fz*

4 4 *p* *fz* *p*

f *f* 16

№ 2. 4 *p* *fz* *p*

p *fz* *p* D

f f

f

E

fz fz

fz fz p piu p rall. a tempo

fz F cresc.

f 1 2 f 12 p

№ 3

dolce p

p G p dim.

piu p p 1 2 H

p cresc. f f

dim. piu p p 9

No. 4.

sempre f

1

2

J

fz fz fz

sempre f

fz fz fz

fz fz fz

ff

K

ff ff

dim.

p pp pp pp pp pp

poco a poco rallentando a tempo

pp f L

f

16

p

No. 5

p

M

fz p fz p

piu fz dim piu fz

dim N p p p

sempre p dim e rallentando a tempo p

fz

p fz cresc.

cresc. f ff

ff ff

sempre ff

p Coda sempre p

p morendo.

pp ppp ppp ppp

№ 39 H-moll.

№ 40 Andante

p legato *p*

ritenuto A *f*

p *cresc.*

cresc. *p* *p* *cresc.* *p*

rall. B *p* *p* *ritar.* *pp*

Listesso tempo.

pp *p* *cresc.*

C

p cresc. cresc. 3

piu f molto cresc. f p cresc.

D

f f dim. p dim.

pp pp pp pp pp

tempo 1

9 p

E

f p p cresc.

cresc. p cresc. p rall.

p legato e tranquillo

p

F

p dim.

morendo. pp ritar. ppp

TARANTELLA

№ 41.

Allegro vivace quasi Presto

cresc.

2. *piu f*

piu f e senza repetitione

fz *f* *p*

f

ff *sempre ff* **F**

p *cresc* *f*

f *f* *ff*

fz *p*

cresc. *cresc.* *ff*

№ 42. Es dur

№ 43. Adagio.

cantabile

p

fp p

cresc.

A

p

cresc.

p

cresc.

fz

p

rall.

B

p

fp

cresc.

p

molto cresc.

dim.

e rall.

p

poco ritar.

Allegretto con moto.

p

C legato

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

pp

sempre pp

p

D

cresc.

cresc.

cresc.

piu f

dim.

E

dim.

morendo.

Adagio

F

cresc.

cresc. molto

dim. e rall.

poco ritar.

№ 44. Andante

Variationes sentimentales *Cadenza.* Thema Andate

mf ritar. p p cresc.

A cresc. fz rall. p cresc.

p VAR. 1.

p con espressione

cresc. cresc. fz

p p cresc.

B p f

p dim e rall cresc. f

p VAR. 2.

grazioso.

piu f

C

cresc.

rall.

p

cresc.

f

VAR. 3.

scherzando

legére.

cresc.

D

p

f

p

rall.

p

cresc.

f

f

f

Fine

№ 45 A-dur

№ 46 Andante

p *cresc.* *pp* *p* *fz* *fz* *p* *fz* *pp* *pp* *fz* *f* *f* A B *dim.* *p* *f* *dim.* *p* *pp* *ppp* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

p fz fz dim.

pp ppp pp rall. p

D pp pp pp

cresc. pp ppp ppp ppp

№ 47 Allegro grazioso

p grazioso

A fz p

fz p fz

p B cresc.

f fz f p

dim e ritartando. p

C dim. dim.

dim. pp ff 21

Cantabile

4 D

p con espressione

fp

fz

cresc.

p

fz

molto p

cresc.

f

cresc.

fz

f

p

legato

cresc.

fz

dim.

rall.

pp

3

p

fz G *cresc.* *fz*

p *f*

p *cresc.*

f *dim.* *ritar.* *p*

Moderato

6/8

p *piu f*

p H *fz*

fz *p*

cresc. *fz*

1 *p* 1 *p*

pp *pp* *ff* *pp*

№ 48 C-moll

№ 49 Adagio

A

p con dolore, con grand espressione

fz *pp*

cresc. *dim.*

B

p

con espress.

cresc. *p* *cresc.* *p* *pp*

C

p con dolce. *cresc.* *f* *p* *dim.* *p*

cresc. *cresc.* *f* *p*

dim. *pp* *p* *con dolce.* *pp* *morendo.* *pp*

RONDO.

№ 50 Allegro vivace.

p *fz* *cresc.* *grazioso* A B C

Maggiore

p con espress. D *cresc.* *f* E *molto cresc.* *fz*

cresc. dim. ritar. F a tempo *con espress.*

cresc. *f* *ff* *ritar.* *p*

G Minore

p

cresc.

cresc.

f

ritar. a tempo. Scherzando e grazioso

f

fz

fz

p

cresc.

f

p

cresc.

cresc.

fz

p

pp ritar.

p a tempo.

M

f

f

mf f

N

mf f

p cresc. cresc.

f p f

piu moto

O

ff sempre con tutta forza

ff

P

ff

ff

ff

№ 51. Letzte Folge von kleineren Übungen, über seltner gebrauchte Griffe.

Übung für den Es Griff durch den Hebel der Es_Klappe mit dem 5.ten Finger der linken Hand.

l. H. 5 20 mal

Übung für den Fingerwechsel auf der As Klappe (5_2:)

5_2 20 mal

Übungen für folgend bezeichnete Griffe.

as 0 3 d a b

20 mal

20 mal

p 20 mal

5. Finger der linken Hand

3. Finger der rechten Hand.

5. F. l. H. 5. F. l. H. 3. F. r. H. 3. F. r. H.

p 5. F. l. H. 5. F. l. H.

20 mal

20 mal

pp 20 mal *p* *p* *f*

Hiermit schliessen die kleineren Übungen, im 2ten Theil folgen die grösseren.
Der Schüler lese aber genau nach, was im § 5 über jeden einzelnen bezeichneten Griff gesagt wurde, da ihm sonst die pracktische Anwendung stets unklar bleiben wird.

Zugleich schliesst hier auch der erste Theil und folgen nur noch die fehlenden Scalen.

Musikstücke für diese schwierigeren Tonarten würden verfrüht sein, und sind im 2ten Theil im Auge behalten, soweit als dieselben für die Clarinette auch ausführbar sind.

№ 52. Fis_moll.

As_dur.

F_moll

E_dur

Cis moll

Des_dur

B_moll

H_dur

Gis_moll

Ges_dur oder Fis_dur enharmonische Scala

Es moll oder Dis moll enharmonische Scala

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter Theil.

A. Theoretischer Theil, Tabellen u. Clarinettstimme .. fl.
(in 3 Abtheilungen.)

B. Pianoforte-Begleitung zur 2ten Abtheilung .... fl.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

[1,4]

II. ABTHEILUNG.

ANFANG DER PRAKTISCHEN SCHULE.

A. CLARINETT-STIMME.

B. CLAVIER-BEGLEITUNG.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

ROMANZE.

Von 1 bis 13 tacet.

PIANOFORTE.

№14. Andante con moto.

Carl Bärmann, Op. 63.

Ped. * Ped. * Ped.

p p Ped.

A Solo

p fz p

B

fz fz p dim. p

fz

C

p fz p fz

p pp

ritar. a tempo

p

D

ritar. a tempo

cresc.

p

p

E

piu p

piu p

№15. Andante con moto.

pp *pp* *rit.* *p*

p *cresc.* *f*

A

p *cresc.* *p* *p*

cresc.

f

f

B

p f f

f

f

p

p

C

cresc.

fz

p

p

pp

fz

pp

№ 16 & 17 tacet.

№18. molto moderato.

p fz p

A

fz fz p cresc.

p cresc.

B

p fz

fz fz fz fz p pp

ppp p fz fz

f

C

p p cresc. f

p pp ppp rit. pppp

№19. tempo di Menuetto.

p fp fp p p p

A

cresc. cresc. dim. p p

p fz fz p

ff ff ff f

B

f f ff

ff

Solo

pp *sempre pp* *pp*

C

cresc. *pp* *p*

D

cresc. *f* *f* *f* *cresc.* *f*

p *ff* *sempre* *ff* *f*

№20 tacet.

№21. Über Synkopen. ELEGIE.

Largo sehr langsam und ernst.

con dolore e legato

legato *sempre p* *p* *p*

cresc.

dim. morendo. f sempre f

dim. p pp f sempre f sempre f

cresc. p p

p

p pp con dolore

dim. p pp

p

cresc. dim. p

p f pp ppp

morendo. pp fp ppp

pp

No. 22. Allegro molto moderato.

f fz fz f fz

A

f f

B

f f

f f f f f f

p p

Allegro molto vivace quasi Presto.

pp p fz p

C

p fz p

fz p fz p p ritar.

D

fz fz p

cresc. decresc.

a tempo

rit. f cresc. E p mf

p

cresc. f fz fz cresc. rit. cresc.

tempo I di Allegro moderato.

F

№ 24.

№ 23 tacet.

Adagio.

A

cresc. cresc.

8 8 cresc. p

8 cresc. cresc.

C sempre pp f pp Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

pp piu cresc.

D f dim. p dim. pp p fz p

pp sempre pp e rall. pp ppp ppp pp ppp

VARIATIONEN.

№ 25. Andante maestoso.

A

ff *p* *fp* *ff* *p* *fp* *p*

cresc. *cresc.* *f* *sempre pp* *ppp* *pp* *pp*

Andante.

1 2

p *p*

coll voce.

B

cresc. *p* *cresc.* *p*

p *p* *poco ritar.* *pp*

VAR. I.

p p p cresc. p f f

C

f dim. p p

VAR. II.

poco ritar. pp p

D

p 3

E

p f p p

cresc. p poco ritar.

VAR III.

f *sempre f* *f*

F

mf *fz* *fz* *fz* *fz*

f *ff* *ff*

№ 26 tacet.

№ 27. Allegro molto moderato.

p *fz* *fz*

A

f *f* *p*

B

p *fz*

fz *ff*

C

D

E

cresc.

fz dim.

F

p *fz* *fz* *cresc.*

cresc. *fz*

G

f *f*

ff *f* *ff*

ZIGEUNERWEISE.

Nº28. Allegro moderato.

ff *p* *ff* *p* *p*

cresc. *f* *ff* *p* *ff* *p*

A

ff *p* *ff* *p* *f.* *p*

f p B ff p ff sempre

f ff ff

Trio I. Maggiore.

p p

fz fz dim C p fp

p p p f

D **Minore.**

p ff p ff p ff sempre ff

ff ff p ff p

Trio II.

1 2

p *p* *f*

E

ff *ff*

f

p

F a tempo.

p *fz* *fz*

p *cresc.* *dim.* *p*

rallen _ tan _ do.

a tempo.

pp *ppp* *ppp*

G

cresc. *f* *ff*

H

trem. trem.

№ 31. Andante.

№ 29 & 30 tacet.

A

B

cresc. f p

C Ped. * Ped. * trem. p Ped. trem. *

trem. cresc. cresc. trem. Ped. f * trem. Ped. trem. * p p

poco piu moto. p

D f sempre f

p p

E piu p pp cresc.

p f pp

p pp pp pp

tempo I.

p sfz pp

F

pp pp cresc.

dim. pp p

trem.

pp pp pp

VARIATIONEN.

№ 32. Andante con moto quasi All° mod.

p p f p f fz A pp fz p f p

p fz Allegro molto moderato.

mf p mf fz

B più f p più f

p fz p f

C

f *ff* *ff*

ff

VAR. I.

p

D

mf

rall.

f

E

f *ff*

VAR. II.

p

F

fp p fz p p

f

G

ff

ff ff

ff

VAR. III.

f f

tr tr

H

f

№ 33 tacet.

№34. Adagio.

pp

ritar. p

cresc.

A

f pp pp coll voce

con moto.

cresc. pp

cresc. cresc. f ff p pp

ritar. B tempo I.

cresc. cresc. cresc. fz

rall. fz fz fz pp

p fz pp

Allegro molto vivace quasi Presto.

Alla breve

p

fz

Coll voce.
poco rall.

a tempo.

p

C

p

legato.

legato.

fz

p

D

cresc.

fz

p

fz

p

poco rall.

dim.

a tempo.

p cresc.

E

cresc. cresc.

f sempre f

f f

f

F

ff ff ff sempre ff

ff

POLLACCA.

Nº 35. Allegro moderato alla Pollacca.

p

A

f p

mf f p f f p

f p p dim. pp p

cresc. f B ff p p f

ff sempre ff

ff f

C

p f p fz

p douce

sempre p

rall.

D

p fp

p p

E

fz fz cresc. f

p p

rall. coll voce.

fz

cresc. cresc.

F

cresc. f

f ff ff ff

f p p p

G

p fz cresc.

fz fz cresc.

H

cresc. p cresc. f ff

Ped. Ped.

coll 8

ff

sempre ff

ff

p

p

dim.

p

pp

J

f

p

K

fz

fz

p f: p f: p p dim. pp f:

Majore. L

rall.

cresc. f p f:

M

p fz p fz p cresc. N fz p cresc. O cresc. ff Minore. ff ff ff ff

№36 tacet.

№ 37.

Adagio.

p

sempre p

con Pedal adlibitum

p

A

B

p

cresc.

cresc.

fz

f

dim.

p

p

p

con moto

p cresc.

C f f f f fz D

cresc. p cresc. E f p

f p f p f ff F dim.

p dim. p p

pp p p p p p

tempo Imo di Adagio

p

Pedal adlibitum

p *cresc.*

G

f *fz* *ff* *fz* *p* *dim.* *p*

dim.

pp *ppp* *ppp*

coll 8 8 8

№ 38.

LÄNDLER.

Tempo di Valse ma non troppo.

Nº I.

p *p*

1. 2.

A

fz p fz p fz p

B

fz dim. pp

p dim. rallentando

p a tempo

C

f

p f p cresc. f

f 1. 2. ff

p p

p

No. II.

p fz fz fz fz

fz fz sfz p fz

D

f

f

E

fz fz fz fz

pp pp

rall.

a tempo

p fz fz fz fz

F

fz fz f

1. 2.

f

ff

Ped.

ff

No. III.

dim.

p

p

p

G

p

cresc.

p

dim.

p

1. 2. H

p

fz

p

fz

p

f

f

f

f

sempre f

dim.

p

p

p

p

p

Nº IV.

f

1. 2. I

ff

ff

ff

K

ff

ff

dim.

p

L

pp poco a poco rallentando

p a tempo

fp cresc.

fp

f

1. 2.

ff

dim.

p legato

No V.

p

M

fz p fz p fz p

N

fz dim. p pp p

a tempo

rall.

fz
p
fz
p

O

f
f
ff
f

ff
ff

P CODA

ff
dim.
p
p
p

morendo

pp
pp
pp
pp

№ 40.

Andante.

p legato

A

f

dim.

p

dim.

p

B

p *dim.*

ritard. *p*

pp

Poco piu Andante.

pp

Pedal ad libitum

cresc.

C

p

cresc.

f

più f molto cresc.

f

p cresc.

f

D

dim.

p

dim.

pp

pp

pp

pp

Tempo I°

pp

p cresc.

f

f

p

pp

pp

p

E

p *cresc.* *p* *cresc.*

p *rall.*

F

p *dim.* *morendo* *pp* *riten.* *pp* *pp*

№ 41. TARANTELLA.

Allegro vivace quasi Presto.

p *cresc.* *f* *p*

A

ff *fz* *ff* *fz*

f p f p

B

f f f f p cresc. f p

C

fz ff fz ff

più f

senza repet.

D

p fz

p fz f fz f f

E

p fz p fz

p p f sempre

F

p cresc.

f f ff f fz

p p p cresc. ff ff

№ 43.

Adagio.

fp p pp

A

fz *p* *p* *cresc.* *p*

p *cresc.*

B

fz *p* *cresc.* *dim.* *rall.* *p*

fp *cresc.*

dim. *p*

dim. e rall. *p* *dolce* *pp poco ritard.* *pp*

Allegretto moderato.

pp pp pp pp

C

p p p pp

p p pp p p pp

p pp p

D

p

cresc. p cresc. dim. p

p pp p più f

E

fz *f* *dim.* *p* *dim.* *pp* *pp*

pp *p* *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

Adagio.

ppp *p* *cresc.* *fz* *dim.* *p*

F

fz *p* *dim.* *p*

cresc. *dim. e rall.* *p* *dolce* *pp* *poco ritard.* *pp*

VARIATIONES SENTIMENTALES.

№ 44.

Andante con moto.

pp

pp

cresc.

p ritard.

Andante.

p

cresc.

p

p

p

cresc.

dim.

p rall.

p cresc.

A

più moto

f

Var. I.

p

p

B

a tempo

VAR. II.
Grazioso.

C

a tempo

ff

VAR. III.

Scherzando.

p

D

p

p riten.

dim.

a tempo

f

p

ff

№46

Andante.

A

p *cresc.* *dim.* *pp*

p *fz*

p *fz* *pp* *p* *fz* *pp* *fz* *fp* *fz*

f *dim.*

B

p *cresc.*

f *trem.* *pp* *trem.* *pp* *rall.* *p*

p *pp*

№ 47.
Allegretto grazioso.

A

fp

fz

p

f

fz

f

fz

p

p

B

cresc.

f

fp

p dim.

p

p *ritar.*

a tempo

p

C

fz

pp

f

ff

sempre ff

ff

ff

D

p

E

p

p cresc. p

f f p p

F

p

cresc.

fz dim. rall. pp pp ppp

a tempo

ritard. p p

G

p

fz fz fz f fz p

p cresc f fp dim. e ritard.

Moderato.

p

H

fz

cresc.

fz p

pp

pp

pp

pp

fff

pp

№ 49.

Adagio.

A

fp

fp

fp

fz

pp

pp sempre pp

pp

fz pp

fz fz pp

dim. pp p

B

Ped. Ped. Ped. Ped.

cresc. p

pp

pp

C

p p

cresc. f p dim. pp

cresc. cresc. f p dim. pp

ppp ppp

№50. RONDO.

Allegro

p

A

fz

fz fz fz p p

B

fz

fz cresc. p p

C

p

f ff

Majore

p

D

fz

f

p

E

p

molto cresc.

f

fz

p

F

a tempo

cresc.

dim

p

p

f

f

ff

fz

p

Minore.

G

p

cresc.

cresc.

f

ff

ff

a tempo.

H

dim

p ritard

p

p

I

f

fp

f

fp

p p f p

K

p cresc. cresc.

cresc.

L

cresc. f f fz p

pp p p

ff

ff ff

Majore

M

mf f f mf f

p f f cresc. f

N

mf f p

cresc.

f

p

piu moto

ff

O

trem.

ff

P

f ff f ff

ff

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

III. ABTHEILUNG.

GRÖSSERE VORÜBUNGEN ZUR HÖHEREN AUSBILDUNG.

(TÄGLICHE STUDIEN.)

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

№ 1.

C. Bärman, Op. 63.

C_dur.

A_moll.

G_dur.

E_moll.

F_dur.

D_moll.

D_dur.

H_moll.

B_dur.

G_moll.

A_dur.

Fis_moll.

Es_dur.

C_moll.

E_dur.

Cis_moll.

As-dur.

F-moll.

H-dur.

Gis-moll.

Des-dur.

B-moll.

Fis-dur.

enharmonische Scala.

Ges-dur.

Dis-moll.

enharmonische Scala.

Es-moll.

Chromatische Scala.

№ 2. Gebrochene Accord-Passagen durch alle Tonarten mit 3. verschiedenen Stricharten

NB. Jedes dieser Beispiele oft repetieren.

C-dur.

A-moll.

G-dur.

E-moll.

F-dur.

D-moll.

D-dur.

H-moll.

B-dur.

NB Bei **A_dur** muss der Finger auf der Cis Klappe vom Zeichen ★ bis zu Zeichen △ liegen bleiben; oder man nimmt das cis mit ; ebenso bei Fis moll.

G_moll.

A dur.

Fis_moll.

Es_dur.

C_moll.

E_dur.

Cis_moll.

As_dur.

F_moll.

H_dur.

Gis_moll.

Des_dur.

B_moll.

NB. Bei Fis_dur, Ges_dur, Dis moll und Es_moll, gilt dasselbe; was oben bei A_dur und Fis_moll, über das Zeichen (Daumen Hebel) bemerckt wurde.

Fis_dur.
enharmonisch.

Ges_dur.

Dis_moll.
enharmonisch

Es_moll.

№ 3. VERMINDERTE SEPT__ACCORDE.

№ 4. C_dur. Gebrochne Scala.

A_moll.

G-dur.

E-moll.

F-dur.

D-moll.

D-dur

H-moll.

B-dur.

G-moll.

A-dur.

Fis-moll.

Es-dur.

C-moll.

E-dur.

Cis-moll.

As_dur.

F_moll.

H_dur.

Gis_moll.

Des_dur.

B_moll.

Fis_dur.

Dis_moll.

Ges_dur.

Es_moll.

Gebrochne Accorde.

Nº 1. C_dur.

A_moll.

G_dur.

E_moll.

F_dur.

D_moll.

D dur._

H_moll.

B_dur.

G_moll.

A_dur.

★ Cis_Klappe mit dem 5. Finger der l. H. oder die Aushebung während der ganzen Übung.

Fis_moll.

Cis Klappe oder

Es_dur.

C_moll.

E_dur.

Cis_moll.

Cis Klappe oder

As_dur.

F_moll.

H_dur.

Gis_moll.

Des_dur.

oder

B_moll.

oder

Fis_dur.

Cis Kl.5.Fg.1.H.

oder die ganze Übung hindurch.

Dis_moll.

Ges_dur.

Cis Kl.5.Fg.1 H.

oder die ganze Üb. hindurch.

Es_moll.

Verminderte Sept-Accorde.

№ 5. Umkehrende Scalen.

C-dur.

G_dur.

F_dur.

D_dur.

B_dur.

A-dur.

Es-dur.

E-dur.

As_dur.

H_dur.

Des_dur.

Fis_dur.

Ges_dur.

Septimen_Accorde.

C_dur.

G_dur.

F_dur.

D dur.

Cis Kl.

Cis Kl.

Cis Kl.

B dur.

A dur.

Es_dur.

E_dur.

As-dur.

H-dur.

Des-dur.

Fis_dur.

★ cis Kl / ober

enharmonisch Ges_dur

★ cis Kl / ober

№ 7. Verschiedene – Accorde.

es

c

Terzenartige Scalen.

C_dur.

0 0 0 4 0 2 0 0 2 0 4 0

0 0 0 0 0 4 0

2 0 0 2 4 0 0 0

A_moll.

0 4 0

0 0

0 4 0 0 0

G_dur.

0

0 2 5 5 2 0 0 2 0

E_moll.

2 4

F_dur.

D_moll.

D_dur.

H_moll.

B_dur.

G_moll.

A_dur.

Fis_moll.

Es dur.

C moll.

E dur.

Cis_moll.

As_dur.

F_moll.

H_dur.

Gis_moll.

Des_dur.

B_moll.

Fis_dur.

Dis_moll.

Ges_dur.

Es_moll.

№ 9. Sexten.

C_dur.

A_moll.

G_dur.

E_moll.

F_dur.

D_moll.

D_dur.

H_moll.

B dur.

5.t.Finger L.H.

G moll.

A dur.

Fis_moll

Es_dur.

C_moll.

E_dur.

Cis_moll.

As_dur.

F_moll.

H_dur.

Gis_moll.

Des_dur.

B_moll.

Fis_dur.

Dis_moll.

Ges_dur.

Es_moll.

★ Bei der folgenden Octaven_Übung ist kein Zeitmaass (tempo) vorgeschrieben, es richtet sich dies ganz nach der Möglichkeit des Ausführenden. Auch wird diese Übung wohl schwerlich vom Anfange bis zu Ende ganz ausgehalten werden können, welches auch nichtverlangtwird, dieselbe soll nur dazu dienen stets etwas zum Studium zu bieten. Dasselbe gilt auch von der nächstfolgenden Staccato und Triller Etude.

№ 10. Ocktaven_Übung

№ 11. Staccato und Triller Etude.

Moderato

NB★ Bei folgend Triolen-Etude muss man sein vorzügliches Augenmerk darauf haben, dass ein Ton so schnell als der andere gebracht wird, und namentlich nach der dritten Note keine Lücke, wenn auch noch so klein, entsteht. Dieselbe muss so rund und gleichlaufend als nur möglich studirt werden.

NB. № 12 ★ Engliegende Triolen-Etude.

Allegro moderato.

Triller-Klappe № 1.

NB ★ Das Cis welches hier mit 2 bezeichnet ist muss mit der Triller Klappe N°. 2 genommen werden, welches umso leichter ist, da der vorhergehende Ton H liegen bleibt, und man nur diese Triller-Klappe zu öffnen braucht um das Cis zu erhalten.

NB ★ Das Des [note] welches in diesen Tackt vorkömmt muss folgendermassen gegriffen werden: Mann nehme den Ton C [note] mit den aufliegenden 3 Finger der rechten Hand, und öffne dazu die As-Klappe [note].

Triller-Kl. №1.

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter THEIL.

A. (1te Abthlg.) Theoretischer Theil mit Tabellen ..... M. 5,50.
2te " Anfang der praktischen Schule ..... M. 9,50.
3te " Größere Vorübungen als tägliche Studien M. 7,80.
} M. 22,—

B. zur 2ten Abthlg. die Pianofortebegleitung .... M. 8,20.

2ter THEIL (OP. 64.)

C. (4te Abthlg.) Fortsetzung & Schluß des praktischen Theils M. 6,20.

D. zur 4ten Abthlg. die Pianofortebegleitung .... M. 7,80.

E. (5te Abthlg.) Material zur weiteren technischen Ausbildung M. 8,20.

Vollständige

Clarinett Schule

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen

in 2 Theilen oder 5 Abtheilungen

verfasst

UND

Seiner Hoheit dem Herzog

ERNST

zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtvollst zugeeignet

von

CARL BAERMANN

1ter Clarinettist S. M. des Königs von Bayern.

OP. 64.

Theil II. (Abthl. IV. V.)

Eingeführt in der königl. Hochschule zu Berlin.

Sämmtliche Musikstücke sind von dem Verfasser componirt.

OFFENBACH a/M. bei JOH. ANDRÉ.

Frankfurt a/M. C. A. André.

London, Augener & Co.

Paris, G. Flaxland.

INHALT DES GANZEN WERKES.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

ZWEITER THEIL
OP. 64.

IV. Abtheilung.

Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.

C. CLARINETT-STIMME.
D. CLAVIER-BEGLEITUNG.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

Preface

to

Part II of the Clarinet-School.

The purpose of this part of the Clarinet-School is to give the finishing touch to the musical education of the Clarinet-Student; in order that, after having carefully and conscientiously worked his way through the difficulties of the present volume, and having mastered them, he may, with good reason, claim the title of being an artist on his instrument.

This second part contains 20 Studies on the various difficult stops viz:

3 Studies on the key of B

3 Studies on the key of Csharp

3 Studies on the key of Eflat

3 Studies on the cross fingering F

3 Studies on the key of Gsharp

3 Studies on the key of Bflat

2 Studies on the note C *)

*) Explanation of signs to be found in the 1st part of C. Bærmann's op. 63.

Vorwort

zum

zweiten Theil der Schule.

Dieser Theil der Schule bezweckt die Ausbildung bis zum Virtuosen.

Er besteht aus zwanzig Etüden über verschiedene schwierige Griffe, nämlich aus:

3 Etüden über die (H)-Klappe.

3 „ „ „ (Cis)- „

3 „ „ „ (Es)- „

3 Etüden über den Gabelgriff F

3 Etüden über die (Gis)- „

3 „ „ „ (B)- „

2 „ „ den Ton C *)

*) Durchaus nothwendig ist, dass der Lernende den ersten Theil der Schule, der aus drei Abtheilungen besteht, besitzt, aus deren Studium der Zweck und Anwendung der verschiedenen Zeichen erst vollständig ersichtlich wird.

IVte ABTHEILUNG.

4th DIVISION.

Etuden für die schwierigsten Griffe.

Studies for the most difficult stops.

№ 1 Vorübung für die [note] oder [note] Klappe.
Preliminary Exercise for the [note] or [note] key.

(without Piano-acct)
(Ohne Clavier = Begleitung.)

Carl Baermann Op. 64.

(Met. ♩ = 108.)

Moderato

p p piu f f f f f f p cresc. p cresc. f f

p

cresc. f p

p

fz fz fz cresc. fz

decresc. p

p

cresc. piu f

decresc.

p

pp IIII.

№ 2. SAVOYARDEN KLAGE.

(THE SAVOYARD'S COMPLAINT.)

Etude für dieselbe Klappe.

(Study for the same key.)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier-Begleitung)

(Met. ♪ = 80.)
Andante con moto.

cresc.

dim. p fz

p fz p dim. rall. p

f f p

p dim. pp ritard. pp sempre pp

cresc. cresc. cresc.

decresc. decresc.

p

p dim.

diminuendo IIII. pp e poco a poco ritard.

№3.

MELANCHOLIE.
MELANCHOLY.
Etude für dieselbe Klappe.
Study for the same key.

(with Piano-acct.)
(mit Clavierbegleitung.)

Andante. (Met. ♪ = 116.)

8854

Allegretto con moto (Mèt. ♩ = 96.)

poco piu moto.

E

fz *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz cresc. fz*

p *fz* *fz* *p* *fz* *fz*

mf *cresc.* *f*

F

p

f

f *ff*

p *cresc.*

f *f* *f* *f* *f*

G

tr

ff

ff *ff*

ff 32

Andante con moto, e grand'espressione. (Met ♩ = 60)

p *cresc.* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

p *cresc.* *p e rall.* *pp fz* *p* *pp*

p *p* *fp* *pp* *p* *ritar.*

tempo I di Allegretto

p *p* *cresc.*

fz *p* *pp* *rall.*

Maggiore

più lento *fz* *p*

fz *fz* *fz* *p*

f *f* *f* *dim.* *p*

pp *pp* *pp* *pp*

tempo I di Allegretto *p* *p* *pp* *pp* *p*

f *f* *cresc.* *fp* *dim.* *pp*

(Met. 𝅗𝅥 = 104.)
Allegro

№ 4. Preliminary Exercise for the or key — Vorübung für die oder Klappe.

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier-Begleitung.)

dim.

fz

fz

№ 5.

MEIN LIEBSTER GEDANKE.

MY DEAREST THOUGT.

Etude für dieselbe Klappe.

(Met. ♩ = 112.)

Allº con moto.

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

16 A

p con molto espressione fz p cresc.

p espress. p piu f fz

cresc. f pp p cresc.

f p cresc. rall. dim.

a tempo

p dim. pp ritard. pp morendo

(Met. ♩ = 92.)

Allegro moderato e grazioso.

p legato sempre p

cresc.

dim. *p*

cresc. *dim.* *p*

B

mf *cresc.* *f*

f *f* *f*

p *legato* *dim.*

a tempo

pp e rall. *p* *cresc.*

cresc. *cresc.* *f* *f*

dim. *p*

C

pp legato *pp* *pp*

sempre legato e pp

tempo I

p

p espress. p piu f

cresc. f pp p

cresc. f p cresc.

f p dim. ritard.

D mf fz fz

f fz fz

fz fz E p

fz fz fz fz f

p cresc.

f f

ffz ff

ff ff

№ 6. FREUDIGE HOFFNUNG.

(JOYFUL HOPE.)

Etude für dieselbe Klappe.

(Study for the same key.)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung)

(Met. ♩ = 88.)
Allegro moderato.

resoluto con energia

p legato

A

cresc.

Meno mosso quasi And. (Met. ♩ = 63.)

ritar.

p dolce con dolore

cresc.

cresc.

dim.

rall.

a tempo

con grand' espressione

molto cresc.

cresc.

sempre f

tempo I

legato

cresc.

B

cresc.

cresc.

cresc.

№ 7. Preliminary Exercise for the [B♭/A♭] or [B♭/A♭] key
Vorübung für die [B♭/A♭] oder [B♭/A♭] Klappe.

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier Begltg.)

(Met. ♩ = 108.)

Allegro.

№8.

JÜNGLINGS ERWACHEN.
(YOUTH'S AWAKING.)
Etude für dieselbe Klappe.
(Study for the same key.)

(with Piano-acc.)
(mit Clavier Begleitung.)

Andante grazioso con moto.
(Met. ♪ = 104.)

p dol. *p* *cresc.* *f* *pp*

con espress. *cresc.* *p* *p* *cresc.*

p *pp* *rall.* *f* *p* *molto cresc.* *f* *f con grand espres*

p *p* *pp*

espress. *fz* *p* *pp* *pp poco ritard.*

Allegro molto vivace (Met. 𝅗𝅥 = 126.)

ff p ff p mf f cresc. ff p ff

A p legere e jocoso

piu legato cresc.

f p legere e jocoso p

p fz

p poco ritard. a tempo

B piu f fz fz fz

f dim. p

p pp ff

IIII.

ff ff
dim.
f
p ff
p pp

tempo I di Andante grazioso

p p f
pp con espress. f p cresc.
p pp rall. f p f f con grand'espress.

con moto
p con espressione f
a tempo
p e ritard.
f cresc. f dim. p p pp rall.

tempo I

p pp pp ritard. sempre pp ppp

№9.

TARANTELLA.

Etude für dieselbe Klappe.
Study for the same key.

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

Presto. (Met. ♩ = 168.)

16 A *p* *p* *p* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *f* B *fz* *fz* 3 *fz* *fz* *p* *piu f* *cresc.* *f* C *p* *p* *cresc.* *cresc.*

Allegro. (Met. ♩ = 108.) ★№ 10. *Preliminary Exercise for the crossfingering* or (without Piano-acct.)
Vorübung für den Gabelgriff. - - - - oder (ohne Clavier Begltg.)

p cresc. fz f p f

★ Selbstverständlich müssen in dieser Vorübung sowohl, als auch in den folgenden Etuden № 11 und 12 alle und als Gabelgriffe gespielt werden, wenn nicht eine andere Bezeichnung über der Note steht.

It is evident that in these preliminary exercises as well as in the following studies № 11 and 12 all and must be played with crossfingering if there is no other mark over the note.

tr

cresc.

cresc.

cresc.

dim.

cresc.

III.

№ 11. PASTORALE.

(PASTORAL.)

Etude für denselben Griff.
(Study for the same fingering.)

(with Piano-acct)
(mit Clavier Begleitung.)

Allegro vivace. (Met. ♩ = 69.) Andante con moto

A

p fz pp

f p cresc. p

molto cresc. rall. a tempo p p fz pp

f cresc. f

B

pp ppp

Allegro vivace (Met. ♩ = 120) C p

p

f scherzando p p

p

p cresc. f D p

p p

cresc. f ff

E

p *cresc.* *ff*

p *cresc.* *ff* *ff*

ff tempo I di And

F

fz *pp* *p* *cresc.* *f* *p*

cresc. *p* *molto cresc.* *f*

rall. *a tempo* *p* *pp* *f*

f *piu moto* G *p*

fz *fz* *fz* *p*

fz *fz* *fz* *p*

cresc. *f* *rall.* H *p*

cresc. *f* *p* *rall.* *p* *pp*

pp sempre pp *pp* *pp*

№ 12. SOLDATESKA.

(THE ARMY.)

Etude für denselben Griff.

(Study for the same fingering.)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

(Met. ♩ = 112.)
Allo. maestoso con energia.

A
ff con tutta forza

cresc. cresc. f f

B
p cresc. cresc. cresc. f decresc. p p dim. pp pp pp e ritard. ff a tempo

C

p cresc.

cresc. f ff fz

ff fz ff

Trio.

p grazioso

p cresc. f p

D

f p

cresc. p cresc. p

cresc. f p pp

E

cresc. cresc.

cresc.

ff *con tutta forza*

F

p

cresc.

f *ff* *con fuoco*

fz *f*

sempre con tutta forza

fz *fz*

fz

G

p *cresc.*

f *ff* *p* *cresc.*

cresc. f ff ff fz

ff fz ff p

tr f ff fz tr fz

№13 Preliminary Exercise for the [note] or [note] key
Vorübung für die [note] oder [note] Klappe.

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier Begleitung.)

Allegro moderato (Met. 𝅗𝅥 = 96.)

IIII.

№ 14. LÄNDLER.

(TYROLESE WALTZ.)

Etude für dieselbe Klappe.
(*Study for the same key.*)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

I. (Met. 𝅗𝅥 = 152.)

Allº vivo. Allº mod.

22 3 *mf* A

1 2

p *cresc.* *f* *pp* *sempre pp*

cresc. *decresc.* *p*

fz *p* *p*

B *piu p* *piu p* 12

II *p* *cresc.*

p *cresc.* *p*

cresc. *f*

decres. *p* *pp* 1

IIII.

III.

p cresc. p

f

dim. cresc. rall.

p cresc. cresc.

dim. p

p pp pp 17

IV.

f fz p fz f fz p f

f f

dim. p pp rall. a tempo cresc.

cresc. f

dim. rall. a tempo f fz p

f fz p f fz p fz p

IIII.

p cresc. 14

Coda.

C

p cresc.

pp sempre pp cresc.

cresc. D f

f tr

tr

p cresc. f p

cresc. f fz fz

ff ff IIII.

№ 15. ZUFRIEDENHEIT.
(CONTENTMENT.)

Etude für dieselbe Klappe.
(Study for the same key.)

(with Piano-accl.)
(mit Clavier Begleitung.)

(Met ♪ = 100.)
And. con moto.

grazioso
poco piu lento
fz *p*
cresc. *p* *fz* *pp* *pp* *cresc.*
p *pp* *p* *f*
fp

VAR. I (Met. ♪ = 112.)
p piu moto *p*
fz *fz*
f *dim.* *p*
cresc. *cresc.* *fz* *p*

VAR. II. *poco piu lento*
f ad libitum *pp* *sfz* *p* *f* *f*
fz *dim.* *p* *pp* *f* *f* *fz* *p*
f *f* *fz* *p* *f* *piu moto*
sempre f
f *piu f* *legato* *p* *piu f*

rall.

piu f

dim. p piu lento

VAR. III. a tempo (Met. ♪ = 104.)

cresc.

cresc.

decresc.

decresc.

cresc.

rall.

a tempo

cresc.

poco rall.

a tempo

№ 16. ELFENREIGEN.

(FAIRY DANCE.)

(Met. ♩. = 48)
Allegretto grazioso.

Preliminary Exercise for the / Vorübung für die … or / oder … key / Klappe.

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier Begleitung)

p

p

p cresc. cresc.

cresc

8854

f f f fz fz fz fz fz fz fz fz pp p p cresc. cresc. p dim. cresc. cresc. p p p p p dim. pp pp rall.

№ 17. EINSAMKEIT IN STILLER SOMMERNACHT.

(SOLITUDE IN TRANQUIL SUMMER-NIGHT.)

Etude für dieselbe Klappe.
(Study for the same key.)

(with Piano-accl.)
(mit Clavier Begleitung.)

(Met. ♪ = 88.)

Molto Adagio.

A B C D

sempre pp — *cresc.* — *dim.* — *piu p* — *ritard.* — *molto cresc.* — *molto espressione* — *p legato* — *p con anima* — *piu f con tutta anima* — *piu p* — *rall.* — *legato* — *molto espress.* — *piu f*

8854

№ 18. FANTASIE.

FANTASIA.

Etude für dieselbe Klappe.

Study for the same key.

(Met. ♩ = 166.)

Allº. molto vivace.

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

molto agitato fz fz fz piu f fz

fz piu fz piu fz ff

fz fz p p fz fz f

mf fz fz p 1 B con espress.

1 piu f con grand espress. fz

p poco rall. fz p cresc. rall. piu agitato fz

fz fz

fz fz piu fz fz f f

f piu p p p

C p cresc. piu cresc. f p piu cresc.

f piu f ff

Andante. Molto moderato (Met. 𝅗𝅥 = 69.)

p fz fz p fz fz

f f f f dolce pp legato cresc. fz

cresc. cresc. f p p f

(Met. ♩ = 92.)

VAR. I.

p

f p f

f

p cresc. f rall. D p

cresc. f decresc. p

VAR. II.

grazioso

scherzando

p

tr tr tr tr tr tr

f

E

f *p*

cresc. *f* *f*

dim.

VAR. III (Met ♩ = 88)

tr

f *brillante*

p *f*

f

F

f *p*

f *f*

f *ff* *ff* *rall.* *p*

G

lento *f* a tempo

IIII.

cresc.

tempo I di agitato

cresc.

piu f

piu f

H

piu f

con grand espress.

cresc. f piu agitato

piu f

ff espress.

cresc.

molto cresc.

№19.

WENN DU SCHLÄFST, ZIEHT GAR SELTSAMES AN DEINEM GEISTE VORÜBER.

(DURING THY SLEEP STRANGE VISIONS WILL HAUNT THEE.)

★ Etude für den Ton
Study on

(with Piano-acc!)
(mit Clavier Begleitung)

Andante misterioso.

(Met ♩. = 52.)

★ NB: Bei diesem Ton C muss besonders gemerkt werden, was in §5 bei der Erklärung dieses Tones über die drei aufgelegten Finger der rechten Hand gesagt ist, welch' letzeres das Zeichen 3 — △ bedeutet.

With regard to this note C particular attention is to be paid to what has been said in § 5 about the placing of the three fingers of the right hand; this being denoted by the mark 3 — △

cresc. cresc.

dim. cresc.

dim. tr es es

B piu f

piu f

cresc. cresc. dim.

dim. dim. dim. dim.

tr rall. poco a poco ritard. a tempo

5 F. I. H. cresc. es

IIII.

№ 20. VARIATIONEN.
(VARIATIONS.)

Etude für denselben Ton.
(Study on the same key.)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

Andante (Met. ♪ = 88.)

ad libitum *p* *f* *cresc.* *p* *fz* *fz* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *p* *cresc.* *p*

VAR. I.

p *cresc.* *dim.* *p* *più f* *fz* *fz* *dim.* *p* *cresc.* *dim.* A *p* *cresc.* *dim.* *p*

VAR. II.

mf

B

piu f

f

dim.

1

2

p

piu f

fz

fz

fz

p fz cresc. fz cresc. fz f

C

dim.

p

cresc.

f dim.

p

p

15

VAR. III.

9/16

f fz

fz

p

cresc.

f fz

f p

D

f

IIII.

cresc. *cresc.*

E

poco ritenuto

F

cresc.

Schulen, Methoden und Etüden für die verschiedenen Instrumente und Gesang.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Violine. Violon.

Mk.Pf.

Abel, Ludw., op. 25. 30 Violin-Etüden mittlerer Schwierigkeit in den ersten 3 Lagen, mit einer begleitenden Violinstimme, als Vorstudien zu den 25 Etüden für vorgeschrittene Spieler. (Eingeführt an d. kgl. Musikschule in München) 8. —

André, A., op. 30. Anleitung zum Violinspielen, mit stufenweis geordneten Uebungsstücken. Neue Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. I. und II. Theil . . . . . . à 4. 40

Alard, D., op. 53 L'art moderne. 20 Etudes. Livr. I. II. III. IV. à 2. —

Baillot, Rode u. Kreutzer, Violinschule, mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten u. anderer Meister, neu bearbeitet v. *G. Wichtl. Méthode pour le Violon, avec un supplément d'exercices des maîtres les plus renommés.* Instruction Book for the Violin with an appendix of exerc. of the most celebrated masters 12. 30

— Abth. I. Mk. 8. 60. Abth. II. III. à 2. 60

Bruni, A. B., 36 Etudes, Cah. I. des Etudes. N. Ed. soigneusement revue 5. 50

Campagnoli, B., op. 18. 7 Divertissements. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von *Hugo Heermann* 4. 60

Fiorillo, F., Etudes ou Caprices. Neue revidirte Ausg. v. *L. Jansa.* Deutsch., franz. u. engl. (9½ Bg.) 4. 20

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Nouv. Edit. soigneusement révue corrigée et doigtée etc. par *D. Alard* 6. 20

— billige Ausgabe. 15 Bg.

Meerts, L. J., Méthode élément. av. acc. d'un 2d Violon. Texte allemand, français et anglais. 1re Part. 6. 20

— 2de Part. Cah. 1. 24 Gammes et Mél. 4. 20

Cah. 2. . . . . 4. 40

Cet ouvrage est adopté au Conservatoire de Bruxelles.

Tartini, l'Art de l'archet, ou 50 Variat. pour Viol. av. Basse-contre. Eingeführt zum Gebrauch beim Conservatorium in Leipzig. Mit Bogenstrich, Fingersatz, Vortragsbezeichnung u. Pfte.-Begltg. versehen v. *Ferd. David* 6. 20

— Dasselbe ohne Pf.-Begleitung . . 2. 60

Wichtl, G., op. 10. Der junge Geiger, oder der erste Unterricht im Violinspiel. 100 fortschreitende Uebungsstücke in der ersten Lage, mit Begltg. einer 2. Viol. für den Lehrer, auch 2 Tab. üb. Stellung des Körpers, Haltung der Viol. u. s. w. 2 Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. 1. Theil. *Le jeune Violoniste, ou premières Leçons de Violon. 100 Exercices gradués dans la première position, avec un second Violon pour le Maître, aussi 2 Tables de l'attitude de l'élève, de la tenue de Violon etc.* The young Violinist, or first Instructions on the Violin, 100 progressive Exercises in the 1st position with a 2d Violin for the teacher, also 2 Tables on the attitude of the Performer, and on the position of the Violin etc. 1st Part. 9. 50

— op. 10. 1r Theil in 2 Abthlg., 1. 2. à 6. —

— op. 10. 2r Thl. 2de Partie. 25 Uebungsstücke in den höheren Lagen, mit einer 2ten V. *25 Exercices dans les positions supérieures avec un 2d V.* 25 Exercises in the higher positions with a 2d Violin 6. 20

— do. 3r Thl. Concerto op. 24. avec un 2d Violon . . . . D. 4. —

— op. 11. Prakt. Violinschule für Dilettanten. Mit Benützung beliebter Melodien als Uebungsstücke. *Practical Violin School for Amateurs.* Méthode pratique de Violon pour les Amateurs, 20me Edit. . . . 7. —

Einzeln: 1r Thl. Mk. 5. — 2r Thl 2. 30

— op. 11A. Uebungsstücke nach beliebten Melodien (aus op. 11. 1r Thl.) 2. —

— op. 12. 12 Uebungen für Viol. mit einer zweiten ad. lib., als Vorbereitung zu denen von *R. Kreutzer* 4. —

— op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten ad. lib. 4. 20

Dieselben Heft 1. 2. . . . . à 2. —

Mk.Pf.

Wichtl, G., op. 18. 50 Uebungsstücke f. die Violine (die 2te Violine ad lib.)

Heft 1. No. 1—25. Erste Lage . . 3. 20

„ 2. „ 26—50. Zweite Lage . . 3. 20

— op. 20. 12 Uebungen für die Viol. 1. 80

— op. 96. Theor.- prakt. Violinschule. Zunächst für Seminarien u. andere pädagogische Lehranstalten . . 5. 20

Witting, Carl, op. 6. Der erste Unterricht im Violinspiel *(The first instruction in Violin-playing).* (Deutsch. u. engl.) Heft I. II. III. IV. à 1. 50

— op. 9. 12 Studien. (Als Vorläufer zu den 40 Etuden von *R. Kreutzer.*) Deutscher und englischer Text . 1. 80

Bratsche. Viola. Alto.

Bruni, Ant. B., Schule f. die Bratsche Méthode pour l'Alto, contenant les principes de cet instrument, suivis de 25 Etudes. Deutsch. u. franz. Text 4. 20

— Six Sonates pour Violon et Alto formant suite de l'étude de violon) nouv. Edit. par *Kayser* . . . . 6. —

Kreutzer, R., 40 Etüden od. Capricen für Violine, übertragen für Viola und mit Fingersatz, Bogenstrich- u. Vortragsbezeichnung versehen von *H. E. Kayser* 6. 20

Violoncell. Violoncelle.

Banger, Georg, op. 35. Praktische Violoncellschule. Methodisch geordnete Uebungen, Etüden, Capricen zur Ausbildung der linken Hand und der Bogenführung nebst melodischen Stücken für 2 Violoncelle, Takt u. Vortragsübungen. *Méthode practique de Violoncelle contenant des Exercices, Etudes, Caprices et des morceaux mélodiques pour 2 Violoncelles pour le perfectionnement de la main gauche et des mouvements de l'archet,* Deutsch. u. franz. cplt. 12. 50

I. Theil 4. 50. II. Theil 5. 50. III. Theil 6. —.

Bockmühl, R. E., op. 47. Etudes pour le développement du mécanisme du Vllo., adoptées aux Conservatoires de Bruxelles, Munich et Vienne. (Deutsch, franz., u. engl.) 2me Ed. Liv. 1—5. . . . . à 3. 20

— Etudes classiques. Recueil de difficultés pour cet instrument, tirées des oeuvres de *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann* etc., reglées et doigtées. (Allemande, franç. et angl.) 3. 20

— Uebungsstücke für Violoncell, aus *Bernh. Romberg's* Werken ausgewählt und mit Fingersatz versehen.

1. Abth.: Grosse Concerte 5. 20

(Diese Studien sind in dem Conservatorium zu Boston eingeführt.)

Duport, J. L., Grosse Violoncell-Schule. (Essai sur le doigté du Vllo. et sur la conduite de l'archet. *Instructions for the Vllo.*) Neue, veränderte und dem jetzigen Stande des Violoncellspieles entsprechende Ausgabe von *A. Lindner.* Deutscher, franz. und englischer Text 21. —

— 21 Exercices dans différents tons majeurs et mineurs, faisants suites à l'essai sur le doigter du Vllo. 2de Ed. 8. 60

Contrabass. Contrebasse.

Sturm, Wilh., op. 19. Prakt. Contrabass-Schule . . . . 12. —

Flöte. Flûte.

Fahrbach, Jos., op. 81. 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe, als Anhang zu jeder Methode für die Flöte älterer u. neuerer Construction. Heft 1. 2. à 3. 60

Gebauer, F. X., op. 31. 60 Leçons methodiques en Duos pour 2 Flûtes. Français, anglais, espagnol et allemand. 3me Edition 6. 20

Hugot et Wunderlich, *Méthode pour la Flûte.* Flöten-Schule. Neue, mit Uebungsstücken, Präludien und einer Trillertabelle vermehrte Ausgabe. Thl. 1. 2. (à 6½ Bg.) jeder 3. 20

Mk.Pf.

Kummer, Casp., op. 105. Der einfache und der Doppel-Zungenstoss bei dem Flötenspiel. (Notenbeispiele mit erklärendem Text). Neue revidirte Ausgabe . . . . 2. —

— op. 106. Anweisung zum Flötenspiele. *Méthode pour la Flûte.* The Amateur's Instruction-Book for the Flute. Deutsch., franz. u. engl. Text 30me Edition 7. 80

1r Theil. Anfangsgründe mit entsprechender Tabelle, Uebungen und Unterhaltungsstücken aus D dur und H moll, G dur und E moll 3. 20

2r Theil. Uebungen u. Unterhaltungsstücke aus den schwereren Tonarten, Trillertab. u. s. w. 4. 60

— Tabelle No. 1. u. 2. aus obiger Schule. Für jede Art Flöte passend. Deutsch., franz. u. engl. ([]-Folio) . . . . — 60

— Tabelle No. 3. u. 4. aus obiger Schule, enth. Fingersatz zu den brauchbarsten Trillern. Deutscher, französ. und englischer Text ([]-Folio) . — 60

— op. 119. Kurzgefasste Flötenschule mit 2 Tabellen. Französischer, englischer und deutscher Text . 4. 20

— op. 129. 32 Etudes amusantes et instruct. complet 3. 20

Popp, Wilh., op. 258. Neue Melodiensammlung aus den Werken unserer ersten Meister, zur Bildung des Tones und des Vortrages für die Flöte mit Pianoforte. Heft 1—6. à 2. 60

— op. 274. Praktischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung op. 258. . . . 2. 30

Terschak, A., Studien in sämmtlichen Tonarten.

— op. 131A. Leichte instructive Duetten.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 4. 50

„ II. „ „ Been . . . 4. 50

— op. 131B. Leichte Uebungen zur Vorbereitung auf die grossen Studien für die Flöte 4. 50

— op. 131C. Grosse Studien.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 7. 80

„ II. „ „ Been . . 6. 20

Clarinette. Clarinette.

Bärmann, C., Grosse Clarinettschule. Erster Theil, op. 63.

A. 1. Abth. Theoretischer Theil. Die Clarinette (Geschichte und Bau derselben), Haltung — Ansatz — Töne und Griffe, Triller — Vorschlag, Doppelschlag — vom Vortrag, vom Athem, Technik, Schlussbemerkungen, Anhang (Elementarlehre der Musik). 2. Abth. Uebungen vom ersten Anfang stets in Schwierigkeit fortschreitend, Tonleitern, gebrochene Accorde etc. abwechselnd mit Tonstücken. 3. Abth. Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung. Tägliche Studien. Beilagen: 1) Eine Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend. 2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse . . . . 22. —

Hieraus einzeln:

Theoret. Theil mit Tab. appart. 5. 50

Anfang der prakt. Schule . . . 9. 50

Grössere Vorübungen 7. 80

— Grosse Clar.-Schule. Erster Theil.

B. Klavier-Begleitung zu den Tonstücken der 2. Abth. 8. 20

— Grosse Clarinett-Schule. Zweiter Theil, op. 64. (4. Abth.)

C. Fortsetzung u. Schluss des prakt. Theils. Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung, in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren. Clarinettstimme . . 6. 20

D. Die Klavierstimme hierzu . . 7. 80

Mk.Pf.

Bärmann, C., Grosse Clar.-Schule.

E. 5. Abth. Material zur weiteren technischen Ausbildung. Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers . 8. 20

Hieraus einzeln:

Beilagen: 1) Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend . . . . 2. —

2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse — 60

Bender, Hermann, op. 14. Der Solo-Clarinettist und Virtuose. Eine Sammlung grösserer praktischer Etüden und Stücke für die Clarinette bearbeitet. Heft 1. 2. . à 3. —

— op. 15. Die jungen Clarinettisten Sammlung ausgewählter instructiver Tonstücke als Duette für 2 Clarinetten. Heft 1. . . . . . 4. 60

Heft 2. . . . . . 5. 20

Fleissner, Chr., op. 21. Erster Unterrichtsgang im Clarinett-Spiel mit Benutzung prakt. Beispiele aus den Werken unserer grossen Meister mit Pianof.-Begleitung. (nach W. Popp op. 258. für Flöte und Pianof. bearb.) Heft 1. 2. 3. à 3. —

Küffner, J., op. 80. 50 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Clarinettes. Dtsch., franz., engl. u. span. N. Ausg. 4. 60

— op. 81. 3 Duos dialog. et progr. p. 2 Clarinettes. Suite de la Méthode 3. 20

Léfevre, H., Méthode p. la Clarinette (Clarinette-Schule.) Texte franç. et allemand. Nouv. Edit. . . . 10. 50

Wirth, Ad., op. 27. Kurzgefasste, systematisch geordnete Clarinett-Schule mit den nöthigen Tabellen. *Méthode de Clarinette avec les tableaux nécessaires.* A concise Clarinet-Tutor systematically arranged and provided with the necessary Tables. Deutsch., franz. u. engl. . 6. 20

Oboe. Hautbois.

Garnier, Oboeschule, neu von *Paul Wieprecht,* op. 7. Studienwerk für die Oboe unter Zugrundlegung der Oboeschule von *Garnier* und mit theilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboetheile und Trillertabelle . . . . . . 10. —

— Hieraus: Trillertabelle . . 1. —

Blech- Blas-Instrumente. Instruments de Cuivre.

Duvernoy, Fréd., op. 15. Vollst. Hornschule. Méthode de Cor. Franç. et allem. Nouv. Edit. 7. 80

— Hieraus 20 Duette für 2 Hörner . 2. 30

— Hieraus 4 Terzette für 3 Hörner 1. 50

Klotz, Carl, op. 11. Prakt. Schule für das einfache u. chromatische Horn. *Practical Instructions for the simple and Valve Horn.* Méthode pratique pour le Cor d'harmonie et le Cor à pistons. Deutsch, franz. u. engl. . 6. 20

— op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn mit Begleitung eines zweiten (Fortsetzung der Hornschule) . 2. 60

Wirth, Ad., op. 24. Posaunen-Schule für Alt-, Tenor- u. Bass-Posaune, mit Berücksichtigung der verschied. Zugposaunen (Instruction-Book for the simple and Valve-Trombone, Ten., Alto- and Bass-Trombones). Deutsch. und engl. 5. 20

— op. 42. Anleitung für Althorn, mit einer kurzen Erklärung über die mannichfaltige Verwendung desselben als Posaune in Alt-, Ten.- und Bass-Schlüsseln 2. 30

— op. 43. Praktische, systematisch geordnete Horn-Schule mit einer entsprechenden Erklärung über die Behandlung des einfachen sowie des Ventil-Horns. *Méthode pratique de Cor avec les explications nécessaires pour apprendre à jouer du cor simple et du cor à pistons.* Deutsch. u. französ. 7. 20

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter THEIL.

A. (1te Abthlg.) Theoretischer Theil mit Tabellen, ... Mk. 5.50.
2te " Anfang der praktischen Schule .... Mk. 9.50.
3te " Grössere Vorübungen als tägliche Studien Mk. 7.80.
} Mk. 22.

B. zur 2ten Abthlg. die Pianofortebegleitung .... Mk. 8.20.

2ter THEIL (OP. 64.)

C. (4te Abthlg.) Fortsetzung & Schluss des praktischen Theils Mk. 6.20.

D. zur 4ten Abthlg. die Pianofortebegleitung .... Mk. 7.80.

E. (5te Abthlg.) Material zur weiteren technischen Ausbildung Mk. 8.20.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

ZWEITER THEIL.

OP. 64.

IV. Abtheilung.

Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.

C. CLARINETT-STIMME.

D. CLAVIER-BEGLEITUNG.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

DES SAVOYADEN KLAGE.

№ 1 tacet.
№ 2.

Andante. M.M. ♪=80.

Carl Baermann Op. 64.

fz p fz pp fz pp fz dim. dim. pp pp p A fz p p p cresc. B p pp sempre pp fz p fz poco rit. a tempo p fz f fz p dim. C p rall. p fz fz fz f pp pp morendo pp pp pp pp ppp D f f f

f f p f f p f

f f p cresc. cresc.

E

p p p rall. p

f p dim. ppp ppp ritard. pp a tempo sempre pp

fz fz p

von Pedal ad libitum

cresc. decresc.

decresc. pp pp pp dim. ppp ppp

MELANCHOLIE.

№ 3.

Andante. M.M. ♪ = 116.

p

cresc.

f

p

pp

A

p

cresc.

pp

cresc.

dim.

p

cresc.

f

dim.

p

cresc.

p

pp

cresc. cresc. p cresc. f

ritenuto fz fz p p pp p fz

cresc. pp

B

ppp ppp ff ffz ff Ped. Ped.

ff ff ff p pp Ped. Ped. Ped.

pp ppp

Allegretto con moto. M.M. ♩=96.

p

fz

p

C

p legato

cresc.

fz

fz

dim.

f

fz

fz

p

fp

fp

p

p

D

pp riten.

p

p

p

p

E

p

cresc.

cresc.

dim.

p

fz

fz

fp

f

f

f

F

1

p fz p

fz p

cresc. cresc. cresc.

G ff ff

ff ff ff

f ff

8

ff ff ff ff ff p p p p p fp p p

Andante con moto. M.M. ♩= 60.

p fp cresc. cresc. p

ppp cresc. cresc. dim Ped. Ped. Ped

p pp cresc. cresc. ppp sempre più pp pp fz Ped. Ped. Ped.

p cresc. cresc. fz dim.

pp ppp cresc. p dim. pp Ped. Ped.

p pp ppp pp riten.

Tempo I? di Allegretto.

p p cresc. f

ritenuto a tempo

Maggiore più lento.

fz p p pp pp ritard. p

fp p fz f

Tempo I. di Allegretto.

dim. p pp rall. p cresc.

cresc. pp ppp

ppp ff ff ff dim. pp

Ped. Ped. Ped. Ped.

ppp ppp

№ 4 tacet.

MEIN LIEBSTER GEDANKE.

№ 5.

Allegro con moto. ♩ = 112.

p p p fz fz dim. f cresc. rall. A p fz p fp p p p più f Ped. Ped. cresc. f pp cresc. f p cresc.

cresc. f p dim. dim. poco ritard.

a tempo

pp pp pp pp pp p p

Allegro moderato grazioso. ♩= 92.

p legato Ped. Ped. Ped. cresc.

dim. fp Ped. p Ped. Ped. Ped. cresc.

B

dim. p più f f Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

f f f fz fz rall. 1 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

p rall. a tempo p cresc. cresc. f f

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

dim. p pp pp C pp

Ped Ped. Ped.

pp ritard. pp pp pp ritard.

Tempo I.

p fp cresc.

piu forte

p fz cresc.

Ped. Ped.

pp cresc. cresc. cresc.

D

E

FREUDIGE HOFFNUNG.

№ 6.

Allegro moderato. M. ♩ = 88.

ff ff dim. p p p f f fz fz fz p fz f mf A p f p f p f p f f mf f f

Andante.

p cresc. dim. p

Meno mosso quasi Andante. M. ♩ = 63.

p

a tempo

Tempo I. di Allegro moderato.

ff dim. p f fz mf fz fz p fz

B

p f p f f p f fz f p f p

cresc. p

cresc. f ff ff

№ 7 tacet.

JÜNGLINGS ERWACHEN.

№ 8.

Andante grazioso con molto. M. ♪=104.

p p p

fz fz p cresc. fz pp

con espressione

p p fz p p fz cresc. fz p cresc p

cresc. cresc. p fz dim. rall. pp

a tempo

legato

fz

f

p *rall.*

a tempo

p

pp

cresc.

fp *pp* *pp*

ritard.

pp

ppp

Allegro molto vivace. M. ♩ 126

fff *p* *fff* *p* *p*

f *f cresc.* *fz cresc.* *ff* *ff*

A

fff *f* *f* *p* *f* *p*

f mf p

cresc. poco ritard.

fz dim. pp a tempo p

B

f f f

dim. p dim. pp dim. pp ppp

poco a poco ritard.

a tempo

C

ff fff p ff p

pp pp fz pp

1 pp pp ppp

Tempo I. Andante con moto.

p p p p fz cresc. fz pp p fz p cresc. dim. rall. pp a tempo

legato

fz

dim. rall.

Con moto.

p

p

p

fz

poco ritard.

p

a tempo.

fz

p

fz

f

p

pp

ppp

rall.

Tempo I.

pp

pp

ppp

ritard.

pp

pp

ppp

TARANTELLA.

№ 9.

Presto. M. ♩= 168.

f 3 3 3 3 3 3 3 3 cresc.

fz fz ff p

A

p p sempre p

ff p

cresc. f

B

f p

fz p

fz fz p

C

fz fz p cresc. cresc. ff

p pp

D

3 ppp 1 p

cresc. fz cresc. fz

E

f f p cresc. f cresc. p cresc. f

f f mf p pp

p cresc. f 1 ff ff ff ff ff

PASTORALE.

№ 10 tacet.

№ 11.

Allegro vivace. M. 𝅗𝅥=120.

p cresc. f

f dim. p

Andante con moto. M. 𝅗𝅥=69.

A

pp p pp

cresc. f p

fz p p rall.

a tempo

cresc. pp

pp f p fz fz p

pp B pp

ppp

pp

Allegro vivace. M. ♩= 120.

p

cresc.

ff

dim.

p

p

C

p

p

fz p fz p fz p

p fz p fz p cresc. f

D

fz *fz* *p* *p* *p* *fz*

cresc. *fz* *f* *ff* *ff*

E

p

cresc. *f* *ff* *p* *cresc.* *ff* *ff* *ff*

ff *ff*

Tempo I. di Andante.

p

F

p *pp*

cresc. *f* *f* *p* *p*

a tempo

fz cresc. p p rall. p p pp

G Più moto.

pp f f

fz fz

fz fz fz fz fz fz

H

p rall. p cresc. f rall. p p

pp ppp ppp ppp

SOLDATESKA.

№ 12.

Allegro maestoso con energico. M. ♩ = 112.

ff

A

ff

ff

f

p

p

B

f

f

f

pp

marc.

pp

p

C

ppp

poco a ritard.

pp

ff a tempo

f

f

f *ff* *f*

f

p legato tr

tr tr

TRIO

grazioso

f

p

D

cresc. *fz* *mf* *p*

dim.

cresc cresc f p

p pp cresc.

E

cresc. f f f f

ff f

F

f p

CODA.

f fz f f mf

p

p fz G p cresc. cresc.

p fz f

f f ff p cresc.

f ff

LÄNDLER.

№ 13 tacet.

№ 14.

Allegro vivo.

p

cresc.

ff

p

I.

Allegro moderato. M. 𝅗𝅥 = 152.

A

p

1. 2.

p

cresc. f pp sempre pp

p

p

B

p

pp

p

cresc.

poco rall.

II.

a tempo

Nº III.

IV.

f p f p 1 2

p

cresc. f ff ff

dimin. p

Coda.

p C

p

p cresc. f pp sempre pp p

cresc.

D

f

f

cresc. f

p f

ff

ZUFRIEDENHEIT.

№ 15.

Andante con moto. M. ♪ = 100.

p p fz

più f cresc fz fz dim. p pp

poco più lento

p p

1. 2. p mf pp

mf fz p p pp p

TUTTI.

1. 2. p f pp ff pp

poco piu moto.

p

p

Var. 1. M. ♪ = 112.

p legato

p

p

fz

p

p

cresc.

p

ff

ff

p

Var. 2.

Poco più lento.

coll voce

ad libitum p

p

p

Più mosso.

mf p *cresc.* p

TUTTI

fz *fz* *rall.* p p *rall.* *ff*

p

Var. 3. M. ♪ = 104.

p p

Pedal ad libitum

fz p fz

p p

p cresc. fz p p

p pp ppp poco

rallentando

pp a tempo pp pp

EINSAMKEIT IN STILLER SOMMERNACHT.

№ 16 tacet.

№ 17.

Molto Adagio. M. ♪ = 88.

ppp pp fz ppp fz pp

ppp fz pp p fz ppp pp

A sempre pp Ped. pp

p

legato cresc. fz fz dim. ritard. p

B p cresc. cresc. p fz cresc. marcato p

p pp

 Ped. Ped.

FANTASIE.

№ 18.

Allegro molto vivace e molto agitato. M. ♩ = 166.

f ff ff p A fz fz fz fz fz fz f ff p fz p fz p p p p fz fz fz mf dim. p p ben marcato B fz

f fz p dim rall. fz

p fz cresc. rall. mf piu agitato fz fz

fz fz fz fz fz

fz cresc. fz fz fz p ff

dim fz fz p C p cresc.

f p cresc. f più f

ff ff ff ff

Andante.

p p. fz dim.

p pp ppp

Molto moderato. M. ♩ = 69.

p fz p p fz p

1 2

p fz f f fz fz fz f f f

f dim. f p ffz p più f fz cresc. fz cresc. f

1. 2.

f pp pp pp pp ten. ten. ff p

scherzando p p ff ff fz fz ff

Var. 1. M. ♩=29.

p *cresc.*

p *f* *f*

D

p *rall.* *fz* *p* *fz* *cresc.* *fz* *f* *p*

p *ff* *p* *scherzando* *ff*

Var. 2.

ff *fz* *fz* *p*

p

fz fz fz p cresc.
f f f

fz E f rall. p cresc. f mf

p dim. p ff p scherz.

ff ff fz fz ff

Var. 3. M. ♩ = 88:

f f p f

f f p f p F f cresc.

f f f f rall. lento

G a tempo

Lento p fz f ff p

p scherz. ff ff fz fz p

fz fz cresc.

dim.

Tempo I? di Agitato.

p fz fz

fz fz f ff p fz

p p p fz fz f fz

mf dim. p p ben marcato H

fz

fz fz p dim. e rall. p

fz p fz cresc. rall. mf piu agitato fz fz

fz fz fz fz

fz fz fz cresc. fz f p

f p ff dim. p fp fp

a tempo

p cresc. f p

cresc. più f ff

ff

WENN DU SCHLÄFST, ZIEHT GAR SELTSAMES AN DEINEM GEISTE VORÜBER.

№ 19.

Andante misterioso. M ♩. = 52.

p ppp pp ff f fz dim. cresc. sempre più f

A

L'istesso tempo.

L'istesso tempo

f sempre f

cresc. dim. p fz p fz p cresc. p

dim. p p pp ppp ppp ppp p

B p p p p tr p p p p p p

ff pp ff pp p

pp Majore.

p cresc. cresc. dim. p fz dim. p p

L'istesso tempo. ffz ffz ffz ffz ffz ffz ffz f

molto ritard.

fz fz fz f f f f f dim. p pp ppp

poco a poco ritard. - - - - - -

L'istesso tempo.

sempre pp *pp* *pp* *ritard.* *ppp* *ppp*

cresc. *pp* *morendo* *ppp* *ritard.* *ppp*

VARIATIONEN.

№ 20.

Andante. M. ♪ = 88.

Ped. *p* *Ped* *p* *Ped.* *p* *p* *cresc.*

dim. *p* *p*

p *cresc.* *fz*

1. 2.

fz

fz

fz

p

p cresc.

p

p

p

cresc.

p

pp

p

cresc.

dim.

p

pp

Var. 1.

p

fz

fz

fz

dim.

p

cresc.

p

A

p

cresc.

fz p

p

cresc. dim. p pp

Var. 2.

p

B

cresc. fz p

1 2

fz fz

p
cresc.
fz
C
cresc.
fz
p
p
p
cresc.
dim.
p
pp
9/16
Var. 3.
f
fz
fz
p
f
fz
D
fz
f
f
fz
fz

p fz f fz fz fz

p fz fz p fz fz mf

fz fz p fz fz cresc. E fz fz fz

f f poco ritard. f fz

fz fz p cresc fz fz

fz ff ff

FINE.

Schulen, Methoden und Etüden für die verschiedenen Instrumente und Gesang.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Violine. Violon.

Mk.Pf.

Abel, Ludw., op. 25. 30 Violin-Etüden mittlerer Schwierigkeit in den ersten 3 Lagen, mit einer begleitenden Violinstimme, als Vorstudien zu den 25 Etüden für vorgeschrittene Spieler. (Eingeführt an d. kgl. Musikschule in München) 8.—

André, A., op. 30. Anleitung zum Violinspielen, mit stufenweis geordneten Uebungsstücken. Neue Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. I. und II. Theil . . . . . . à 4.40

Alard, D., op. 53. L'art moderne. 20 Etudes. Livr. I. II. III. IV. à 2.—

Baillot, Rode u. Kreutzer, Violinschule, mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten u. anderer Meister, neu bearbeitet v. *G. Wichtl. Méthode pour le Violon, avec un supplément d'exercices des maîtres les plus renommés.* Instruction Book for the Violin with an appendix of exerc. of the most celebrated masters 12.80

— Abth. I. Mk. 8.60. Abth. II. III. à 2.60

Bruni, A. B., 36 Etudes, Cah. I. des Etudes. N. Ed. soigneusement revue 5.50

Campagnoli, B., op. 18. 7 Divertissements. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von *Hugo Heermann* 4.60

Fiorillo, F., Etudes ou Caprices. Neue revidirte Ausg. v. *L. Jansa.* Deutsch., franz. u. engl. ($9^1/_2$ Bg.) . . . 4.20

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Nouv. Edit. soigneusement révue corrigée et doigtée etc. par *D. Alard* 6.20

— billige Ausgabe. 15 Bg.

Meerts, L. J., Méthode élément. av. acc. d'un 2d Violon. Texte allemand, français et anglais. 1re Part. 6.20

— 2e Part. Cah. 1. 24 Gammes et Mél. 4.20

Cah. 2. . . . . 4.40

Cet ouvrage est adopté au Conservatoire de Bruxelles.

Tartini, l'Art de l'archet, ou 50 Variat. pour Viol. av. Basse-contre. Eingeführt zum Gebrauch beim Conservatorium in Leipzig. Mit Bogenstrich, Fingersatz, Vortragsbezeichnung u. Pfte.-Begltg. versehen v. *Ferd. David* 6.20

— Dasselbe ohne Pf.-Begleitung . . 2.60

Wichtl, G., op. 10. Der junge Geiger, oder der erste Unterricht im Violinspiel. 100 fortschreitende Uebungsstücke in der ersten Lage, mit Begltg. einer 2. Viol. für den Lehrer, auch 2 Tab. üb. Stellung des Körpers, Haltung der Viol. u. s. w. 2 Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. 1. Theil. *Le jeune Violoniste, ou premières Leçons de Violon. 100 Exercices gradués dans la première position, avec un second Violon pour le Maître, aussi 2 Tables de l'attitude de l'élève, de la tenue de Violon etc.* The young Violinist, or first Instructions on the Violin, 100 progressive Exercises in the 1st position with a 2d Violin for the teacher, also 2 Tables on the attitude of the Performer, and on the position of the Violin etc. 1st Part. 9.50

— op. 10. 1r Theil in 2 Abthlg., 1. 2. à 6.—

— op. 10. 2r Thl. 2de Partie. 25 Uebungsstücke in den höheren Lagen, mit einer 2ten V. *25 Exercices dans les positions supérieures avec un 2d V.* 25 Exercises in the higher positions with a 2d Violin 6.20

— do. 3r Thl. Concerto op. 24. avec un 2d Violon . . . . D. 4.—

— op. 11. Prakt. Violinschule für Dilettanten. Mit Benützung beliebter Melodien als Uebungsstücke. *Practical Violin School for Amateurs.* Méthode pratique de Violon pour les Amateurs, 20me Edit. . . . 7.—

Einzeln: 1r Thl. Mk. 5.— 2r Thl. 2.30

— op. 11A. Uebungsstücke nach beliebten Melodien (aus op. 11. 1r Thl.) 2.—

— op. 15. 12 Uebungen für Viol. mit einer zweiten ad. lib., als Vorbereitung zu denen von *R. Kreutzer* 4.—

— op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten ad. lib. 4.20

Dieselben Heft 1. 2. . . . . . à 2.—

Wichtl, G., op. 18. 50 Uebungsstücke f. die Violine (die 2te Violine ad lib.) Heft 1. No. 1—25. Erste Lage . . 3.20

„ 2. „ 26—50. Zweite Lage . . 3.20

— op. 20. 12 Uebungen für die Viol. 1.80

— op. 96. Theor.- prakt. Violinschule. Zunächst für Seminarien u. andere pädagogische Lehranstalten . . 5.20

Witting, Carl, op. 6. Der erste Unterricht im Violinspiel (*The first instruction in Violin-playing*). (Deutsch. u. engl.) Heft I. II. III. IV. à 1.50

— op. 9. 12 Studien. (Als Vorläufer zu den 40 Etuden von *R. Kreutzer.*) Deutscher und englischer Text . 1.80

Bratsche. Viola. Alto.

Bruni, Ant. B., Schule f. die Bratsche Méthode pour l'Alto, contenant les principes de cet instrument, suivis de 25 Etudes. Deutsch. u. franz. Text 4.20

— Six Sonates pour Violon et Alto formant suite de l'étude de violon) nouv. Edit. par *Kayser* . . . . 6.—

Kreutzer, R., 40 Etüden od. Capricen für Violine, übertragen für Viola und mit Fingersatz, Bogenstrich- u. Vortragsbezeichnung versehen von *H. E. Kayser* 6.20

Violoncell. Violoncelle.

Banger, Georg, op. 35. Praktische Violoncellschule. Methodisch geordnete Uebungen, Etüden, Capricen zur Ausbildung der linken Hand und der Bogenführung nebst melodischen Stücken für 2 Violoncelle, Takt u. Vortragsübungen. *Methode practique de Violoncelle contenant des Exercices, Etudes, Caprices et des morceaux mélodiques pour 2 Violoncelles pour le perfectionnement de la main gauche et des mouvements de l'archet,* Deutsch. u. franz. cplt. 12.50

I. Theil 4.50. II. Theil 5.50. III. Theil 6.—.

Bockmühl, R. E., op. 47. Etudes pour le développement du mécanisme du Vllo., adoptées aux Conservatoires de Bruxelles, Munich et Vienne. (Deutsch, franz., u. engl.) 2me Ed. Liv. 1—5. . . . . à 3.20

— Etudes classiques. Recueil de difficultés pour cet instrument, tirées des oeuvres de *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann* etc., reglées et doigtées. (Allemande, franç. et angl.) 3.20

— Uebungsstücke für Violoncell, aus *Bernh. Romberg's* Werken ausgewählt und mit Fingersatz versehen.

1. Abth.: Grosse Concerte 5.20

(Diese Studien sind in dem Conservatorium zu Boston eingeführt.)

Duport, J. L., Grosse Violoncell-Schule. (Essai sur le doigté du Vllo. et sur la conduite de l'archet. *Instructions for the Vllo.*) Neue, veränderte und dem jetzigen Stande des Violoncellspieles entsprechende Ausgabe von *A. Lindner.* Deutscher, franz. und englischer Text 21.—

— 21 Exercices dans différents tons majeurs et mineurs, faisants suites à l'essai sur le doigter du Vllo. 2de Ed. 8.60

Contrabass. Contrebasse.

Sturm, Wilh., op. 19. Prakt. Contrabass-Schule . . . . 12.—

Flöte. Flûte.

Fahrbach, Jos., op. 81. 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe, als Anhang zu jeder Methode für die Flöte älterer u. neuerer Construction. Heft 1. 2. à 3.60

Gebauer, F. X., op. 31. 60 Leçons methodiques en Duos pour 2 Flûtes. Français, anglais, espagnol et allemand. 3me Edition 6.20

Hugot et Wunderlich, *Méthode pour la Flûte.* Flöten-Schule. Neue, mit Uebungsstücken, Präludien und einer Trillertabelle vermehrte Ausgabe. Thl. 1. 2. (à $6^1/_2$ Bg.) jeder 3.20

Kummer, Casp., op. 105. Der einfache und der Doppel-Zungenstoss bei dem Flötenspiel. (Notenbeispiele mit erklärendem Text). Neue revidirte Ausgabe . . . . 2.—

— op. 106. Anweisung zum Flötenspiele. *Méthode pour la Flûte.* The Amateur's Instruction-Book for the Flute. Deutsch., franz. u. engl. Text 30me Edition 7.80

1r Theil. Anfangsgründe mit entsprechender Tabelle, Uebungen und Unterhaltungsstücken aus D dur und H moll, G dur und E moll 3.20

2r Theil. Uebungen u. Unterhaltungsstücke aus den schwereren Tonarten, Trillertab. u. s. w. 4.60

— Tabelle No. 1. u. 2. aus obiger Schule. Für jede Art Flöte passend. Deutsch., franz. u. engl. ([]-Folio) . . . . —60

— Tabelle No. 3. u. 4. aus obiger Schule, enth. Fingersatz zu den brauchbarsten Trillern. Deutscher, französ. und englischer Text ([]-Folio) . —60

— op. 119. Kurzgefasste Flötenschule mit 2 Tabellen. Französischer, englischer und deutscher Text . 4.20

— op. 129. 32 Etudes amusantes et instruct. complet 3.20

Popp, Wilh., op. 258. Neue Melodiensammlung aus den Werken unserer ersten Meister, zur Bildung des Tones und des Vortrags für die Flöte mit Pianoforte. Heft 1—6. à 2.60

— op. 274. Praktischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung op. 258. . . . 2.30

Terschak, A., Studien in sämmtlichen Tonarten.

— op. 131A. Leichte instructive Duetten.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 4.50

„ II. „ „ Been . . 4.50

— op. 131B. Leichte Uebungen zur Vorbereitung auf die grossen Studien für die Flöte 4.50

— op. 131C. Grosse Studien.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 7.80

„ II. „ „ Been . . 6.20

Clarinette. Clarinette.

Bärmann, C., Grosse Clarinettschule. Erster Theil, op. 63.

A. 1. Abth. Theoretischer Theil. Die Clarinette (Geschichte und Bau derselben), Haltung — Ansatz — Töne und Griffe, Triller — Vorschlag, Doppelschlag — vom Vortrag, vom Athem, Technik, Schlussbemerkungen, Anhang (Elementarlehre der Musik). 2. Abth. Uebungen vom ersten Anfang stets in Schwierigkeit fortschreitend, Tonleitern, gebrochene Accorde etc. abwechselnd mit Tonstücken. 3. Abth. Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung. Tägliche Studien. **Beilagen:** 1) Eine Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend. 2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse . . . . 22.—

Hieraus einzeln:

Theoret. Theil mit Tab. appart. 5.50

Anfang der prakt. Schule . . . 9.50

Grössere Vorübungen 7.80

— Grosse Clar.-Schule. Erster Theil.

B. Klavier-Begleitung zu den Tonstücken der 2. Abth. 8.20

— Grosse Clarinett-Schule. Zweiter Theil, op. 64. (4. Abth.)

C. Fortsetzung u. Schluss des prakt. Theils. Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung, in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren. Clarinettstimme . . 6.20

D. Die Klavierstimme hierzu . . 7.80

Bärmann, C., Grosse Clar.-Schule.

E. 5. Abth. Material zur weiteren technischen Ausbildung. Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers . 8.20

Hieraus einzeln:

Beilagen: 1) Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend . . . . 2.—

2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse —60

Bender, Hermann, op. 14. Der Solo-Clarinettist und Virtuose. Eine Sammlung grösserer praktischer Etüden und Stücke für die Clarinette bearbeitet. Heft 1. 2. . à 3.—

— op. 15. Die jungen Clarinettisten Sammlung ausgewählter instructiver Tonstücke als Duette für 2 Clarinetten. Heft 1. . . . . . 4.60

Heft 2. . . . . . 5.20

Fleissner, Chr., op. 21. Erster Unterrichtsgang im Clarinett-Spiel mit Benutzung prakt. Beispiele aus den Werken unserer grossen Meister mit Pianof.-Begleitung. (nach W. Popp op. 258. für Flöte und Pianof. bearb.) Heft 1. 2. 3. à 3.—

Küffner, J., op. 80. 50 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Clarinettes. Dtsch., franz., engl. u. span. N. Ausg. 4.60

— op. 81. 3 Duos dialog. et progr. p. 2 Clarinettes. Suite de la Méthode 3.20

Léfevre, H., Méthode p. la Clarinette (Clarinette-Schule.) Texte franç. et allemand. Nouv. Edit. . . . 10.50

Wirth, Ad., op. 27. Kurzgefasste, systematisch geordnete Clarinett-Schule mit den nöthigen Tabellen. *Méthode de Clarinette avec les tableaux nécessaires.* A concise Clarinet-Tutor systematically arranged and provided with the necessary Tables. Deutsch., franz. u. engl. . 6.20

Oboe. Hautbois.

Garnier, Oboeschule, neu von *Paul Wieprecht*, op 7. Studienwerk für die Oboe unter Zugrundlegung der Oboeschule von *Garnier* und mit theilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboetheile und Trillertabelle . . . . . . 10.—

— Hieraus: Trillertabelle . . 1.—

Blech- Blas-Instrumente. Instruments de Cuivre.

Duvernoy, Fréd., op. 15. Vollst. Hornschule. Méthode de Cor. Franç. et allem. Nouv. Edit. 7.80

— Hieraus 20 Duette für 2 Hörner . 2.30

— Hieraus 4 Terzette für 3 Hörner 1.50

Klotz, Carl, op. 11. Prakt. Schule für das einfache u. chromatische Horn. *Practical Instructions for the simple and Valve Horn.* Méthode pratique pour le Cor d'harmonie et le Cor à pistons. Deutsch, franz. u. engl. . 6.20

— op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn mit Begleitung eines zweiten (Fortsetzung der Hornschule) . . 2.60

Wirth, Ad., op. 24. Posaunen-Schule für Alt-, Tenor- u. Bass-Posaune, mit Berücksichtigung der verschied. Zugposaunen (Instruction-Book for the simple and Valve-Trombone, Ten., Alto- and Bass-Trombones). Deutsch. und engl. 5.20

— op. 42. Anleitung für Althorn, mit einer kurzen Erklärung über die mannichfaltige Verwendung desselben als Posaune in Alt-, Ten.- und Bass-Schlüsseln 2.30

— op. 43. Praktische, systematisch geordnete Horn-Schule mit einer entsprechenden Erklärung über die Behandlung des einfachen sowie des Ventil-Horns. *Méthode pratique de Cor avec les explications nécessaires pour apprendre à jouer du cor simple et du cor à pistons.* Deutsch. u. französ. 7.20

5,78—81.

Druck von Kohler & Teller in Offenbach a. M.

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter THEIL.

A. (1te Abthlg.) Theoretischer Theil mit Tabellen. . . . . Mk. 5.50.
2te „ Anfang der praktischen Schule . . . . . Mk. 9.50.
3te „ Grösere Vorübungen als tägliche Studien Mk. 7.80.
} Mk. 22.

B. zur 2ten Abthlg. die Pianofortebegleitung . . . . Mk. 8.20.

2ter THEIL (OP. 64.)

C. (4te Abthlg.) Fortsetzung & Schluss des praktischen Theils Mk. 6.20.

D. zur 4ten Abthlg. die Pianofortebegleitung . . . . Mk. 7.80.

E. (5te Abthlg.) Material zur weiteren technischen Ausbildung Mk. 8.20.

Vollständige

Clarinett Schule

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen

in 2 Theilen oder 5 Abtheilungen

verfasst

UND

Seiner Hoheit dem Herzog

ERNST

zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtvollst zugeeignet

von

CARL BAERMANN

1ter Clarinettist S. M. des Königs von Bayern.

OP. 64. Theil II. (Abthl. IV. V.)

Eingeführt in der königl. Hochschule zu Berlin.

Sämmtliche Musikstücke sind von dem Verfasser componirt.

Frankfurt a/M. C. A. André. OFFENBACH a/M. bei JOH. ANDRÉ. London, Augener & Co.

Paris, G. Flaxland.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

ZWEITER THEIL
OP. 64.

V. Abtheilung.

Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers zur weiteren technischen Ausbildung.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

Vte ABTHEILUNG.

Aus Op. 6. Concert militaire.

C. Bärmann, Op. 64. Abth. 5.

Allegro vivo. Metr. ♩= 132.

No 1.

con fuoco

Allegro con moto. Metr. ♩= 120.

Aus Op. 6. Concert militaire.

No 2.

Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

fz *f* *p* *cresc.* *f* *fz* *ff* *p* *f* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

Allegro vivo. Metr. ♩. = 104.

Aus Op. 6. Concert militaire.

No 3.

p *cresc.*

cresc. *p* *f*

p

scherzando

ff furioso

THEMA molto Moderato. Metr. ♩=69

Aus Op. 57. Fantasie: Ein Traum (Verlag von Joh André.)

Nº 4.

p

cresc. *con espressione*

cresc. *dim.* *poco ritard.* **a tempo**

cresc. *fz* *p* *p*

Metr. ♩=69. *ad libitum.*

*) VAR. 1.

p *p*

Tempo di Allegro. Metr. ♩=104.

p Metr. ♩=104. *p* *p legato*

f

fz *fz* *fz* *p* *p*

cresc. *f* *ff* *ff*

ff *p* **a tempo**

Das 2te mal muss der 1. Theil dieser Var. *ff* bis zum 7. Takt gespielt werden.

Metr ♩= 104.

VAR. 2.

p cresc. cresc.

f ff dim. dim. pp

f fz

f f con grand espressione dim.

dim. poco ritard. p cresc.

cresc. f ff pp

Metr. ♩= 104.

VAR. 3.

p p

cresc. f f

p p f scherzando

f f

Allegro molto vivace. Metr. ♩ = 120.

Aus Op. 57. Fantasie: Ein Traum (Verlag von Joh André.)

Nº 5.

fz *fz* *f* *cresc.* *ff* *p* *tr* *p* *f* *p* *p* *cresc.* *f* *ff* *p* *f*

p *fz* *fz* *p* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *fz* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *f* *fz* *fz* *p* *cresc.* *f* *p* *dim. e rall.*

a tempo

p *ff*

cresc. *mf*

ff

p *f* *p* *cresc.*

cresc. *ff*

Aus Op. 10. Concert B moll. (Mspt.)

Allegro moderato. Metr. ♩=100.

Nº 6.

p *cresc.* *f* *fz*

p *cresc.* *f* *f*

fz *con espressione*

cresc.

cresc.

cresc.

dim.

ritardando

con espressione

cresc.

p cresc. f

dolce

cresc. cresc.

con grand espressione

stringendo

cresc.

con tutta forza

rall.

p leggiero

cresc.

cresc. f p f

p f f

f p piu f dim.

p pp poco ritardando - - - a tempo

p fz p fz p cresc.

cresc. fz sempre f

ff Trill.Kl.2 ff

Allegro moderato. Metr. 𝅗𝅥=100.

Aus Op. 10. Concert B moll (Mspt.)

No. 7.

p legato

cresc.

cresc.

f

dim.

dim.

p

dim.

pp

p

fz *cresc.*

fz

fz

fz

ff

f

ff

Metr. 𝅗𝅥=120.

ff con fuoco *sempre ff*

f *fz* *fz* *fz* *cresc.* *cresc.* *fz* *fz* *fz* *fz* *ff* *ritard.*

Più vivace, e furioso. Metr. ♩=144.

ff *fz* *fz* *p* *fz* *cresc.* *fz* *cresc.* *f* *tr* *tr* *tr* *tr* *p* *cresc.* *cresc.* *ff*

Allegro vivace. Metr. ♩. = 92. — Aus Op. 10. Concert B moll (Mscpt.)

№ 8.

Aus Op.15. Fantasie.

No 9. Cadenza

f long fr p

molto vivace cresc. cresc. f diminuendo

p pp e ritardando pp pp ritard.

Moderato. Metr. ♩=60.

THEMA.

p

p mf

cresc. rall. cresc. f p

cresc. p

Con moto. Metr. ♩=82.

VAR. 1.

p cresc.

f

Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

tr cresc. p pp f 3

cresc e rall. f

f

Metr. ♩= 100.

VAR. 2. f 3

fz

fz fz fz

3 3 3 rallentando a tempo

Allegro vivace. Metr. ♩. = 100. Aus Op. 15. Fantasie.

№ 10.

f *fz* *fz* *fz* *fz* *p* *legato* *secco* *cresc.* *cresc.* *f* *p* *pp* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f* *fz* *fz* *f* tr

Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

Trill. Kl. №2.

cresc.

Allegro vivace Metr. ♩= 120.

Aus Op. 36. Introduction & Rondo.
(Verlag v. Joh. André.)

№ 11.

rall.

tr tr

cresc. cresc.

ff

p cresc.

f ff p

cresc. f

con fuoco

con espressione cresc. dim.

pp

scherzando p

f p

f p più cresc.

f *ritard.* a tempo *con fuoco* *ff*

scherzo *p* *ff*

sempre ff

poco ritard. *dim.*

p a tempo *ritard.*

a tempo

f

ff *p* *cresc.* *ff*

Aus Op. 36. Introduction & Rondo.
(Verlag v. Joh. André.)

Allegro vivo. Metr. ♩=126.

No 12.

f 3 3-△ tr fz tr tr fz p cresc. p p cresc. cresc. f f dim. p ritardando a tempo f

Allegro vivo. Metr. ♩=132.

Aus Op. 22. Fantasie orientale. (Mscpt.)

No. 13.

ff

fz fz fz fz fz

fz

ff

sempre con tutta forza

ff

ff

pp

f p f f

f cresc. f

Allegro vivace grazioso. Metr. ♩ = 112.

Aus Op. 22. Fantasie-orientale (Mscpt.)

Allegro furioso. Metr. ♩ = 126.

Trill. Kl. 2.

№ 14.

cresc.

Trill. Kl. 2.

cresc.

cresc.

cresc. *f*

ff ritard. *ff* a tempo

tr *fz* tr *fz* tr *fz* tr *fz* tr *fz*

f *f*

f *ff*

tr *fz* *fz* *fz* *fz*

ff

Allegro con moto. Metr. ♩=100

Aus Op. 49. Concertstück. (Verlag v. Joh. André.)

No 15.

f *cresc.* *p* *fz* *cresc.* *fz* *cresc.* *f* *f*

Metr. ♩=112.

p scherzando *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *f* *p* *p* *cresc.* *fz* *fz* *p* *fz* *cresc.*

cresc. cresc.

dim.

a tempo

cresc.

Trill Kl. 2

cresc.

cresc. cresc. cresc.

Aus Op. 49. Concertstück (Verlag v. Joh. André.)

No. 16.

Cadenza

p *cresc.* *sempre piu stringendo* *cresc.*

f più string. *diminuendo* *p* *ritard.*

pp *ff* *ff* *ff* *ff*

sempre ff

ff

ff

Allegro vivo. Metr. ♩=112.

f

f *p*

f *p* *cresc.*

fz *fz* *p*

fz

grazioso

cresc.

poco ritard.

Più moto.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Andante. Metr. ♩= 60. Aus Op. 57. Divertimento. (Mscpt.)

THEMA.

p *p* *cresc.* *f* *p* *p* *p* *fz* *p* *p*

Piu moto Metr. ♩= 82.

VAR. 1.

p *con espressione* *cresc.* long *cresc.* long *p* *cresc.* *cresc.* *f* *p*

Metr. ♩= 112.

VAR. 2.

legère *fz* tr tr tr tr *fz* tr Tr. Kl. 2. tr

fz fz

p cresc. f

Metr. ♩=96.

brillante

VAR. 3.

f

p

cresc.

f f

f f

cresc.

Aus Op. 57. Divertimento. (Mscpt.)

Allegro Presto. Metr. ♩=116.

No. 18.

tr

f

tr

pp

Adagio.

1 *pp*

pp *p*

Tempo 1. di Presto. Metr. ♩= 132.

fz *fz*

f *f* *f*

f

f

ff

Aus Op. 62. Concert *in Es* (Mscpt.)

Allegro. Metr. ♩=108.

Nº 19.

mf *mf* *f* *f* *mf* *molto cresc.* *mf* *molto cresc.* *p* *cresc.* *cresc.* *f* *f* *f*

Allegro Metr. ♩=108.

f

dim e rall.

f

a tempo p

scherzando

fz p

più f

p

dim.

poco a poco ritardando

f a tempo

f

f f f

f

cresc.

fz fz

tr

fz p

molto

p

cresc.

ff

ff e ritenuto con tutta forza

Allegro. Metr. ♩=112. Aus Op. 26. Concert in Es. (Mscpt.)

No 20.

cresc.
dim.
ritard
scherzando
a tempo
Tr. Kl.
cresc.
rall.
a tempo

Più vivo. Metr. ♩=144.

ff

cresc.

cresc. cresc.

ff

Allegro moderato. Metr. ♩=108.

Aus Op. 55. Elegie (Mscpt.)

Nº 21.

con espressione fz p fz

p

rall. a tempo

p rall. a tempo p cresc.

f cresc. cresc.

ff fz

fz f

fz f cresc. f

fz f

f rall.

f

fz fz

ff

diminuendo pp ritard.

a tempo

Triller mit der ♭♭ Klappe

cresc.

Aus Op. 55. Elegie (Mscpt.)

Allegro con moto. Metr. 𝅗𝅥. = 96.

Nº 22.

cresc.

f

f

p

f

p

cresc.

cresc.

fz

fz

p

p

cresc.

molto cresc.

cresc.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Presto

ff

ff

Allegro. Metr. ♩=120.

Aus Op. 44. Concert *D moll* (Mscpt.)

No. 23.

Metr. ♩=106.

fz

cresc. *f*

f

ff *f* *p* *p* *cresc.*

cresc. *f* *fz* *rall.*

ff *p*

ff *p*

ff *f*

f

p *p*

dim. *rall.* *ritard.*

Metr ♩=120.

Aus Op.44. Concert *D moll* (Mscpt.)

Nº 24.

rall

Maggiore

con tutte fuoco

sempre

cresc.

mit der Tr. Kl. N°. 2.

mit der 2te Klappe

con fuoco

cresc.

cresc.

cresc.

Allegro. Metr. ♩=112. Aus Op. 60. Concert *Es dur* (Mscpt.)

No 25.

f *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *f* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *f*

Meno mosso. Metr. ♩=92.

p *p* *fz* *p* *cresc.* *fz*

rall

ritard.

a tempo

cresc.

mit der Tr. Kl. № 2.

Adagio Metr. ♩ = 52. Aus Op. 60. Concert *Es dur* (Mscpt.)

No. 26.

p *cresc* *fz* *p* *p* *cresc* *fz* *dim.*

pp *con grand espress* *p* *f* *f*

p *f* *f* *p* *f* *f* *p*

cresc. *f* *f* *ppp* *pp* *poco più moto*

cresc. *cresc.* *f*

p *dim.* *pp* *cresc.*

pp *sempre pp* *cresc.*

pp *dim.* *ppp*

Tempo 1.

p *cresc. sempre più cresc.* *fz* *cresc.* *ff*

dim. *p* *f* *dim.*

Meno Allegro. Metr. ♩=92.

Aus Op. 60. Concert *Es dur* (Mscpt.)

No. 27.

p *cresc.* *f* *cresc*

ff

p *cresc.* *cresc.* *ff*

molto vivace. Metr. 𝅗𝅥 = 120.

f

ff *ff*

Allegro. Metr. 𝅗𝅥 = 108.

Aus Op. 18. Concertstück. *Es moll.*

№ 28.

p *con espressione* *fz p* *fz p*

fz *più p* *fz* *più p* *p*

p

cresc. f f ff

p scherz. tr tr

più f p f p

f p tr cresc. tr sfz sfz

sfz dim. p

cresc. mf

p cresc. cresc.

f p

p rall. p fz p

fz p f cresc.

cresc. ff tr

Allegro con spirito e fuoco. Metr. ♩=116. Aus Op.18. Concertstück *Es moll* (Mscpt.)

Nº 29.

Maggiore

fz

più fz

fz

f

tr

tr

ff

Allegro con moto. Metr. ♩=132. Aus Op. 48. Concert *B dur* (Mscpt.)

Nº 30.

p cresc. f p cresc.

p cresc. p p

più f f

f

f

ff

cresc. cresc. ff p tr f fz

fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz

fz fz fz fz ff

fz tr tr tr fz fz fz tr tr fz fz

tr tr fz fz tr tr fz ff

Molto vivace. Metr. ♩. = 112. Aus Op. 48. Concert *B dur* (Mscpt.)

Nº 31. ff tr fz ff

tr tr fz fz ff tr fz

ff p

fz fz cresc. f f

ff ff

tr fz mf

Poco meno mosso Metr. ♩.=82.

p e poco ritard.

atempo

Solo aus **Romeo** und **Julie** von Bellini (nach meiner Änderung.) Aus Op. 53. Souvenir de Bellini.

Moderato. Cadenza.

Nº 32.

long. tres long p molto cresc. al ff

molto Adagio sempre pp molto Adagio. Metr. ♩=42.

cantabile cresc. dim.

cresc ritard. f long.

Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

pp *rall.* *molto cresc.* *f* *ff* *pp*

p *fz* *p* *cresc.*

cresc. *f* *f*

cresc. *cresc.*

fz *cresc.* *ff* *ff* *f*

f>p>pp>ppp *cresc.* *f*

THEMA.
Moderato. Metr. ♩= 68.

Aus Op. 54. Souvenir de Bellini.

Nº 33.

p *rall.*

p *cresc.* *fz>p*

p

Metr. ♩= 96.

VAR. 1.

tr cresc. f f pp pp tr tr

f tr f long. pp

cresc. f f pp pp tr tr

Metr. ♩= 112

VAR. 2.

fz tr fz fz

f rall. fz tr cresc tr f ritard.

ff p

cresc. f f

ff ff pp Lento tr tr tr cresc. f

Tempo 1.

f ff

Metr. ♩ = 112.

VAR. 3.

f *fz* *fz* *fz* *fz* *f* *p* *cresc.* *ff* *pp* *f* *fz* *fz* *fz* *fz*

Allegro molto moderato. Metr. ♩. = 76.

Aus Op. 29. Geisterstunde (Mscpt.)

Nº 34.

p legato fz p fz fz f p p p f cresc. p cresc. cresc. molto cresc. f dim. p p cresc. fz fz p cresc. cresc. f sempre più f ff p f ff ff

Più moto. Metr. ♩. = 100

furioso

sempre ***ff***

ff

tr

ff

tr

ff

ff

p

cresc.

cresc.

f

fz

fz

Andante con moto. Metr. 𝅗𝅥. = 58. Aus Op. 29. Geisterstunde. (Mscpt.)

No 35.

cresc.

f *pp* *fz* *fz* *fz* *p* *p*

p *cresc.* *dim.*

p *pp* *pp* *pp*

rall. *ppp*

Allegro vivace. Metr. ♩. = 100. **Aus Op. 29. Geisterstunde (Mscpt.)**

Nº 36.

p *p*

p *cresc.*

fz *p* *p* *cresc.*

f *dim*

dim. *fz* *p* *p*

dim e rall. *p* **a tempo** *f*

★ Der Vorschlag *D* wird mit der Triller-Klappe № 2 gemacht.

p legato

sfz

fz

ff

sempre ff

dim.

p

cresc.

f

furioso

cresc.

cresc.

cresc.

№ 2

Schulen, Methoden und Etüden für die verschiedenen Instrumente und Gesang.

Violine. Violon.

Mk.Pf.

Abel, Ludw., op. 25. 30 Violin-Etüden mittlerer Schwierigkeit in den ersten 3 Lagen, mit einer begleitenden Violinstimme, als Vorstudien zu den 25 Etüden für vorgeschrittene Spieler. (Eingeführt an d. kgl. Musikschule in München) 8. —

André, A., op. 30. Anleitung zum Violinspielen, mit stufenweis geordneten Uebungsstücken. Neue Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. I. und II. Theil . . . . . à 4. 40

Alard, D., op. 53. L'art moderne. 20 Etudes. Livr. I. II. III. IV. à 2. —

Baillot, Rode u. Kreutzer, Violinschule, mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten u. anderer Meister, neu bearbeitet v. *G. Wichtl*. *Méthode pour le Violon, avec un supplément d'exercices des maîtres les plus rénommés.* Instruction Book for the Violin with an appendix of exerc. of the most celebrated masters 12. 30

— Abth. I. Mk. 8. 60. Abth. II. III. à 2. 60

Bruni, A. B., 36 Etudes, Cah. I. des Etudes. N. Ed. soigneusement revue 5. 50

Campagnoli, B., op. 18. 7 Divertissements. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von *Hugo Heermann* 4. 60

Fiorillo, F., Etudes ou Caprices. Neue revidirte Ausg. v. *L. Jansa*. Deutsch., franz. u. engl. ($9^1/_2$ Bg.) . . . 4. 20

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Nouv. Edit. soigneusement révue corrigée et doigtée etc. par *D. Alard* 6. 20

— billige Ausgabe. 15 Bg.

Meerts, L. J., Méthode élément. av. acc. d'un 2d Violon. Texte allemand, français et anglais. 1re Part. 6. 20

— 2de Part. Cah. 1. 24 Gammes et Mél. 4. 20

Cah. 2. . . . . 4. 40

Cet ouvrage est adopté au Conservatoire de Bruxelles.

Tartini, l'Art de l'archet, ou 50 Variat. pour Viol. av. Basse-contre. Eingeführt zum Gebrauch beim Conservatorium in Leipzig. Mit Bogenstrich, Fingersatz, Vortragsbezeichnung u. Pfte.-Begltg. versehen v. *Ferd. David* 6. 20

— Dasselbe ohne Pf.-Begleitung . . 2. 60

Wichtl, G., op. 10. Der junge Geiger, oder der erste Unterricht im Violinspiel. 100 fortschreitende Uebungsstücke in der ersten Lage, mit Begltg. einer 2. Viol. für den Lehrer, auch 2 Tab. üb. Stellung des Körpers, Haltung der Viol. u. s. w. 2 Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. 1. Theil. *Le jeune Violoniste, ou premières Leçons de Violon. 100 Exercices gradués dans la première position, avec un second Violon pour le Maître, aussi 2 Tables de l'attitude de l'élève, de la tenue de Violon etc.* The young Violinist, or first Instructions on the Violin, 100 progressive Exercises in the 1st position with a 2d Violin for the teacher, also 2 Tables on the attitude of the Performer, and on the position of the Violin etc. 1st Part. 9. 50

— op. 10. 1r Theil in 2 Abthlg., 1. 2. à 6. —

— op. 10. 2r Thl. 2de Partie. 25 Uebungsstücke in den höheren Lagen, mit einer 2ten V. *25 Exercices dans les positions supérieures avec un 2d V.* 25 Exercises in the higher positions with a 2d Violin 6. 20

— do. 3r Thl. Concerto op. 24. avec un 2d Violon . . . . D. 4. —

— op. 11. Prakt. Violinschule für Dilettanten. Mit Benützung beliebter Melodien als Uebungsstücke. *Practical Violin School for Amateurs.* Méthode pratique de Violon pour les Amateurs, 20me Edit. . . . 7. —

Einzeln: 1r Thl. Mk. 5. — 2r Thl. 2. 30

— op. 11A. Uebungsstücke nach beliebten Melodien (aus op. 11. 1r Thl.) 2. —

— op. 1 . 12 Uebungen für Viol. mit einer zweiten ad. lib., als Vorbereitung zu denen von *R. Kreutzer* 4. —

— op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten ad. lib. 4. 20

Dieselben Heft 1. 2. . . . . . à 2. —

Wichtl, G., op. 18. 50 Uebungsstücke f. die Violine (die 2te Violine ad lib.) Heft 1. No. 1—25. Erste Lage . . 3. 20

„ 2. „ 26—50. Zweite Lage . . 3. 20

— op. 20. 12 Uebungen für die Viol. 1. 80

— op. 96. Theor.- prakt. Violinschule. Zunächst für Seminarien u. andere pädagogische Lehranstalten . . . 5. 20

Witting, Carl, op. 6. Der erste Unterricht im Violinspiel (*The first instruction in Violin-playing*). (Deutsch. u. engl.) Heft I. II. III. IV. à 1. 50

— op. 9. 12 Studien. (Als Vorläufer zu den 40 Etuden von *R. Kreutzer*.) Deutscher und englischer Text . 1. 80

Bratsche. Viola. Alto.

Bruni, Ant. B., Schule f. die Bratsche Méthode pour l'Alto, contenant les principes de cet instrument, suivis de 25 Etudes. Deutsch. u. franz. Text 4. 20

— Six Sonates pour Violon et Alto formant suite de l'étude de violon) nouv. Edit. par *Kayser* . . . . 6. —

Kreutzer, R., 40 Etüden od. Capricen für Violine, übertragen für Viola und mit Fingersatz, Bogenstrich- u. Vortragsbezeichnung versehen von *H. E. Kayser* 6. 20

Violoncell. Violoncelle.

Banger, Georg, op. 35. Praktische Violoncellschule. Methodisch geordnete Uebungen, Etüden, Capricen zur Ausbildung der linken Hand und der Bogenführung nebst melodischen Stücken für 2 Violoncelle, Takt u. Vortragsübungen. *Méthode practique de Violoncelle contenant des Exercices, Etudes, Caprices et des morceaux mélodiques pour 2 Violoncelles pour le perfectionnement de la main gauche et des mouvements de l'archet*, Deutsch. u. franz. cplt. 12. 50

I. Theil 4. 50. II. Theil 5. 50. III. Theil 6. —.

Bockmühl, R. E., op. 47. Etudes pour le développement du mécanisme du Vllo., adoptées aux Conservatoires de Bruxelles, Munich et Vienne. (Deutsch, franz., u. engl.) 2me Ed. Liv. 1—5. . . . . à 3. 20

— Etudes classiques. Recueil de difficultés pour cet instrument, tirées des oeuvres de *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann* etc., reglées et doigtées. (Allemande, franç. et angl.) 3. 20

— Uebungsstücke für Violoncell, aus *Bernh. Romberg's* Werken ausgewählt und mit Fingersatz versehen. 1. Abth.: Grosse Concerte 5. 20

(Diese Studien sind in dem Conservatorium zu Boston eingeführt.)

Duport, J. L., Grosse Violoncell-Schule. (Essai sur le doigté du Vllo. et sur la conduite de l'archet. *Instructions for the Vllo.*) Neue, veränderte und dem jetzigen Stande des Violoncellspieles entsprechende Ausgabe von *A. Lindner*. Deutscher, franz. und englischer Text 21. —

— 21 Exercices dans différents tons majeurs et mineurs, faisants suites à l'essai sur le doigter du Vllo. 2de Ed. 8. 60

Contrabass. Contrebasse.

Sturm, Wilh., op. 19. Prakt. Contrabass-Schule . . . . 12. —

Flöte. Flûte.

Fahrbach, Jos., op. 81. 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe, als Anhang zu jeder Methode für die Flöte älterer u. neuerer Construction. Heft 1. 2. à 3. 60

Gebauer, F. X., op. 31. 60 Leçons methodiques en Duos pour 2 Flûtes. Français, anglais, espagnol et allemand. 3me Edition 6. 20

Hugot et Wunderlich, *Méthode pour la Flûte*. Flöten-Schule. Neue, mit Uebungsstücken, Präludien und einer Trillertabelle vermehrte Ausgabe. Thl. 1. 2. (à $6^1/_2$ Bg.) jeder 3. 20

Kummer, Casp., op. 105. Der einfache und der Doppel-Zungenstoss bei dem Flötenspiel. (Notenbeispiele mit erklärendem Text). Neue revidirte Ausgabe . . . . 2. —

— op. 106. Anweisung zum Flötenspiele. *Méthode pour la Flûte.* The Amateur's Instruction-Book for the Flute. Deutsch., franz. u. engl. Text 30me Edition 7. 80

1r Theil. Anfangsgründe mit entsprechender Tabelle, Uebungen und Unterhaltungsstücken aus D dur und H moll, G dur und E moll 3. 20

2r Theil. Uebungen u. Unterhaltungsstücke aus den schwereren Tonarten, Trillertab. u. s. w. 4. 60

— Tabelle No. 1. u. 2. aus obiger Schule. Für jede Art Flöte passend. Deutsch., franz. u. engl. ([]-Folio) . . . — 60

— Tabelle No. 3. u. 4. aus obiger Schule, enth. Fingersatz zu den brauchbarsten Trillern. Deutscher, französ. und englischer Text ([]-Folio) . — 60

— op. 119. Kurzgefasste Flötenschule mit 2 Tabellen. Französischer, englischer und deutscher Text . 4. 20

— op. 129. 32 Etudes amusantes et instruct. complet 3. 20

Popp, Wilh., op. 258. Neue Melodiensammlung aus den Werken unserer ersten Meister, zur Bildung des Tones und des Vortrages für die Flöte mit Pianoforte. Heft 1—6. à 2. 60

— op. 274. Praktischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung op. 258. . . . 2. 30

Terschak, A., Studien in sämmtlichen Tonarten.

— op. 131A. Leichte instructive Duetten. Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 4. 50

„ II. „ „ Been 4. 50

— op. 131B. Leichte Uebungen zur Vorbereitung auf die grossen Studien für die Flöte 4. 50

— op. 131C. Grosse Studien. Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 7. 80

„ II. „ „ Been . . . 6. 20

Clarinette. Clarinette.

Bärmann, C., Grosse Clarinettschule. Erster Theil, op. 63.

A. 1. Abth. Theoretischer Theil. Die Clarinette (Geschichte und Bau derselben), Haltung — Ansatz — Töne und Griffe, Triller — Vorschlag, Doppelschlag — vom Vortrag, vom Athem, Technik, Schlussbemerkungen, Anhang (Elementarlehre der Musik). 2. Abth. Uebungen vom ersten Anfang stets in Schwierigkeit fortschreitend, Tonleitern, gebrochene Accorde etc. abwechselnd mit Tonstücken. 3. Abth. Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung. Tägliche Studien. Beilagen: 1) Eine Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend. 2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse . . . . 22. —

Hieraus einzeln:

Theoret. Theil mit Tab. appart. 5. 50

Anfang der prakt. Schule . . . 9. 50

Grössere Vorübungen 7. 80

— Grosse Clar.-Schule. Erster Theil.

B. Klavier-Begleitung zu den Tonstücken der 2. Abth. 8. 20

— Grosse Clarinett-Schule. Zweiter Theil, op. 64. (4. Abth.)

C. Fortsetzung u. Schluss des prakt. Theils. Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung, in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren. Clarinettstimme . . 6. 20

D. Die Klavierstimme hierzu . . 7. 80

Bärmann, C., Grosse Clar.-Schule.

E. 5. Abth. Material zur weiteren technischen Ausbildung. Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers . 8. [illegible]

Hieraus einzeln:

Beilagen: 1) Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend . . . . 2. -

2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse . [illegible]

Bender, Hermann, op. 14. Der Solo-Clarinettist und Virtuose. Eine Sammlung grösserer praktischer Etüden und Stücke für die Clarinette bearbeitet. Heft 1. 2. . à 3. -

— op. 15. Die jungen Clarinettisten Sammlung ausgewählter instructiver Tonstücke als Duette für 2 Clarinetten. Heft 1. . . . . . 4. 6

Heft 2. . . . . . 5. 2

Fleissner, Chr., op. 21. Erster Unterrichtsgang im Clarinett-Spiel mit Benutzung prakt. Beispiele aus den Werken unserer grossen Meister mit Pianof.-Begleitung. (nach W. Popp op. 258. für Flöte und Pianof. bearb.) Heft 1. 2. 3. à 3. –

Küffner, J., op. 80. 50 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Clarinettes. Dtsch., franz., engl. u. span. N. Ausg. 4. 60

— op. 81. 3 Duos dialog. et progr. p. 2 Clarinettes. Suite de la Méthode 3. 20

Léfevre, H., Méthode p. la Clarinette (Clarinette-Schule.) Texte franç. et allemand. Nouv. Edit. . . . 10. 50

Wirth, Ad., op. 27. Kurzgefasste, systematisch geordnete Clarinett-Schule mit den nöthigen Tabellen. *Méthode de Clarinette avec les tableaux nécessaires.* A concise Clarinet-Tutor systematically arranged and provided with the necessary Tables. Deutsch., franz. u. engl. . 6. 20

Oboe. Hautbois.

Garnier, Oboeschule, neu von *Paul Wieprecht*, op. 7. Studienwerk für die Oboe unter Zugrundlegung der Oboeschule von *Garnier* und mit theilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboetheile und Trillertabelle . . . . . . 10. —

— Hieraus: Trillertabelle . . 1. —

Blech- Blas-Instrumente. Instruments de Cuivre.

Duvernoy, Fréd., op. 15. Vollst. Hornschule. Méthode de Cor. Franç. et allem. Nouv. Edit. 7. 80

— Hieraus 20 Duette für 2 Hörner . 2. 30

— Hieraus 4 Terzette für 3 Hörner 1. 50

Klotz, Carl, op. 11. Prakt. Schule für das einfache u. chromatische Horn. *Practical Instructions for the simple and Valve Horn.* Méthode pratique pour le Cor d'harmonie et le Cor à pistons. Deutsch, franz. u. engl. . 6. 20

— op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn mit Begleitung eines zweiten (Fortsetzung der Hornschule) . . 2. 60

Wirth, Ad., op. 24. Posaunen-Schule für Alt-, Tenor- u. Bass-Posaune, mit Berücksichtigung der verschied. Zugposaunen (Instruction-Book for the simple and Valve-Trombone, Ten., Alto- and Bass-Trombones). Deutsch. und engl. 5. 20

— op. 42. Anleitung für Althorn, mit einer kurzen Erklärung über die mannichfaltige Verwendung desselben als Posaune in Alt-, Ten.- und Bass-Schlüsseln 2. 30

— op. 43. Praktische, systematisch geordnete Horn-Schule mit einer entsprechenden Erklärung über die Behandlung des einfachen sowie des Ventil-Horns. *Méthode pratique de Cor avec les explications nécessaires pour apprendre à jouer du cor simple et du cor à pistons.* Deutsch. u. französ. 7. 20

Druck von Kohler & Teller in Offenbach a. M.